

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
DIPARTIMENTO DI STUDI ASIATICI

Series Minor
XLI

LINDA D'ARGENIO

CANGLANG SHIHUA:
UNA METAFORA CHAN DEL PROCESSO CREATIVO.
RIFLESSIONI SULLA LETTERATURA IN EPOCA SONG



NAPOLI 1992

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
DIPARTIMENTO DI STUDI ASIATICI

Series Minor

- [I] *Gururājamañjarikā*. Studi in onore di Giuseppe Tucci, 2 vols., Napoli 1974; xvi-vi-770 pp., 188 pls.
- [II] A. Forte, *Political Propaganda and Ideology in China at the End of the Seventh Century*, Napoli 1976; xii-312 pp., 33 pls.
- III M. Schinasi, *Afghanistan at the Beginning of the Twentieth Century*, Naples 1979; 302 pp., 14 pls.
- IV A. Bausani, *L'Enciclopedia dei Fratelli della Purità*, Napoli 1978; 284 pp.
- V J. Bečka, *Sadriddin Ayni, Father of Modern Tajik Culture*, Naples 1980; 111 pp., 13 pls.
- VI M. Taddei (ed.), *South Asian Archaeology 1977*. Papers from the Fourth International Conference of the Association of South Asian Archaeologists in Western Europe (Naples 1977), 2 vols., Naples 1979; xvi-938 pp., illustrations in the text.
- VII Gh. Gnoli, *Zoroaster's Time and Homeland*, Naples 1980; xxiii-279 pp.
- VIII A.V. Rossi, *Iranian Lexical Elements in Brāhūṭ*, Naples 1979; lxii-360 pp.
- IX G.M. D'Erme, *Grammatica del Neopersiano*, Napoli 1979; 405 pp.
- X Gh. Gnoli & A.V. Rossi (eds.), *Iranica*, Napoli 1979; viii-455 pp., 54 pls.
- XI G. Garbini, *I Fenici: storia e religione*, Napoli 1980; x-244 pp.
- XII U. Marazzi, *Tevārth-i Āl-i 'Osmān (dal manoscritto Heb. e 63 della Bodleian Library)*, Napoli 1980; xvi-183 pp., 33 pls.
- XIII M. Heltzer, *The Suteans*, Naples 1981; ix-139 pp.
- XIV L. Cagni (ed.), *La lingua di Ebla*. Atti del Convegno internazionale (Napoli 1980), Napoli 1981; xviii-406 pp., 2 pls.
- XV P. Santangelo, *La vita e l'opera di Yu Suwŏn pensatore coreano del XVIII secolo*, Napoli 1981; viii-237 pp., 9 pls.
- XVI C. Baffioni, *Atomismo e antiatomismo nel pensiero islamico*, Napoli 1982; x-353 pp.
- XVII R. Prats, *Contributo allo studio biografico dei primi gter ston*, Napoli 1982; 133 pp.
- XVIII A.M. Piemontese, *Bibliografia italiana dell'Iran (1462-1982)*, 2 vols., Napoli 1982; 947 pp.
- XIX A. Gallotta & U. Marazzi (eds.), *Studia turcologica memoriae Alexii Bombaci dicata*, Napoli 1982; xv-609 pp., 49 pls.
- XX G. Garbini, *Le lingue semitiche*, 2nd revised ed., Napoli 1984; xii-274 pp.
- XXI M.V. Fontana & G. Ventrone (eds.), *La ceramica medievale di San Lorenzo Maggiore in Napoli nel quadro della produzione dell'Italia centro-meridionale e i suoi rapporti con la ceramica islamica*. Atti del Convegno (Napoli 1980), 2 vols., Napoli 1984; 548 pp., 263 pls.
- XXII L. Cagni (ed.), *Il bilinguismo a Ebla*. Atti del Convegno internazionale (Napoli 1982), Napoli 1984; xix-487 pp.
- XXIII J. Schotsmans & M. Taddei (eds.), *South Asian Archaeology 1983*. Papers from the Seventh International Conference of the Association of South Asian Archaeologists in Western Europe (Brussels 1985), 2 vols., Naples 1985; xix-992 pp., illustrations in the text.
- XXIV M.V. Fontana, *La leggenda di Bahrām Gūr e Āzāda. Materiale per la storia di una tipologia figurativa dalle origini al XIV secolo*, Napoli 1986; 161 pp., 20 pls.

Proprietà letteraria riservata

INDICE

<i>Premessa</i>	pag.	7
<i>Ringraziamenti</i>	»	9
Introduzione (Yan Yu poeta e saggista)	»	11
Canglang Shihua	»	39
Avvertenza	»	41
Chiarimenti sulla poesia	»	43
Generi poetici [Suddivisione dei]	»	55
Norme della composizione poetica	»	79
Critica della poesia	»	85
Esame critico-testuale della poesia	»	99
<i>Indice dei nomi</i>	»	113
<i>Bibliografia</i>	»	123
<i>Bibliografia cinese</i>	»	127

PREMESSA

Intento di questo lavoro è proporre alcune tematiche e orientamenti della critica poetica di epoca Song. La ricerca è stata centrata sulla critica influenzata dal Buddismo Chan, la quale vede nel processo che conduce il poeta all'attimo magico dell'ispirazione, e di qui alla creazione poetica, un processo analogo a quello mediante il quale l'adepto della dottrina Chan giunge all'illuminazione mistica.

L'illuminazione del Chan diviene metafora di quell'intuizione poetica in grado di generare i più elevati esiti creativi.

Tale chiave interpretativa, riscontrabile nella maggior parte dei critici di epoca Song, è mirabilmente esemplificata dallo Canglang Shihua, opera dell'autore dei Song Meridionali, Yan Yu (1195-1254), nella quale si trovano sintetizzate, forse per la prima volta, tutte le principali teorie poetiche di ispirazione Chan, elaborate durante i Song. Quest'opera ha costituito per me un costante punto di riferimento nel corso delle ricerche, divenendo a sua volta la mia chiave interpretativa, una sorta di lente attraverso la quale esaminare il pensiero letterario del periodo Song.

Il lavoro è costituito di due parti principali:

1) un capitolo introduttivo che prende in esame lo Canglang Shihua e la personalità del suo autore, cercando di mettere in luce i legami che uniscono entrambi al dibattito letterario in atto;

2) la traduzione dell'opera accompagnata da note/commento, dirette a chiarire alcuni punti oscuri della medesima.

RINGRAZIAMENTI

Queste pagine sono il risultato di alcuni anni di ricerche iniziate con il mio soggiorno in Cina tra il settembre 1987 e il giugno 1989, e finalizzate alla stesura della mia tesi di laurea e proseguite in Italia nel corso dei due anni successivi.

Il nucleo del lavoro — traduzione dello CANGLANG SHIHUA corredata da note — è rimasto essenzialmente il medesimo, anche se vari cambiamenti sono stati introdotti al fine di renderlo adatto alla pubblicazione.

Sento di aver contratto nel corso di questi anni un grosso debito di gratitudine nei confronti di varie persone: senza il loro aiuto, e soprattutto la loro fiducia, dubito che questo mio primo lavoro avrebbe mai visto la luce.

Desidero pertanto ringraziare il comitato scientifico, nelle persone dei Proff. Alfredo Cadonna, Annamaria Merlino e Paolo Santangelo, che ha preso in esame la mia tesi ai fini della sua pubblicazione.

In particolare vorrei ringraziare la mia relatrice, Prof. Annamaria Merlino, per la disponibilità dimostratami durante la stesura della tesi e la sua successiva revisione, nonché per il suo costante appoggio e la fiducia accordatami proponendone la pubblicazione al Consiglio del Dipartimento di Studi Asiatici.

Dal canto loro i Proff. A. Cadonna e P. Santangelo mi hanno fornito numerosi consigli di grande utilità, concernenti in particolare modo il substrato filosofico delle teorie poetiche di epoca Song, hanno rilevato alcune mie imprecisioni e ne hanno permesso l'opportuna correzione.

Un contributo insostituibile mi è stato fornito dalla Prof. Alessandra Lavagnino, la quale mi ha introdotto agli studi di critica letteraria cinese, guidando e stimolando i miei interessi fin dal

secondo anno di università. A lei devo in gran parte la mia passione per questa materia. La sua competenza in fatto di estetica cinese mi è stata di fondamentale aiuto nella stesura dell'introduzione e nella traduzione dell'opera di Yan Yu, così come nella correzione e nella revisione delle bozze.

Approfitto di questa opportunità per esprimere la mia gratitudine al Prof. Wang Guoan dell'Università di Fudan in Shanghai, al quale devo l'idea di tradurre lo CANGLANG SHIHUA, e che mi ha fornito un considerevole aiuto nella prima fase di approccio al testo.

Vorrei inoltre ringraziare:

— la Commissione di laurea, presieduta dal Prof. Lionello Lanciotti, che ha accordato dignità di stampa alla mia tesi;

— il Consiglio del Dipartimento di Studi Asiatici, che ne ha accettato la proposta di pubblicazione;

— La Dott. He Leshi e il Dott. Luigi De Franco, i quali mi hanno aiutato a sciogliere i molti dubbi concernenti la traduzione dello CANGLANG SHIHUA;

— le Dott. Loredana Cozza e Patrizia Lombardo, che hanno parzialmente riletto le bozze, partecipando con affettuoso interesse a questa mia prima esperienza di lavoro.

31 Agosto 1991.

INTRODUZIONE

Il nome di Yan Yu, poeta e saggista dell'ultima fase dinastica dei Song (960-1276), è essenzialmente legato alla composizione dello *Canglang Shihua*, una breve opera di poetica che teorizza la presenza di analogie tra poesia e Chan, e che, con alterna fortuna influenzò molta parte della critica letteraria delle epoche successive.

Le notizie a suo riguardo sono scarsissime, anche perché non avendo occupato cariche pubbliche non è menzionato nelle storie dinastiche¹. Persino le date di nascita e morte sono incerte (visse intorno al 1200, secondo alcuni tra il 1195 e il 1245)².

¹ Una breve biografia dell'autore è contenuta negli *Annali del Fujian* (*Fujian Tongzhi* 福建通志), secondo i quali: «Yan Yu 严羽 zi: (nomi da adulto) Yi Qing 仪卿 e Dan Qiu 丹邱, fu nativo di Shaowu. Si attribuì l'appellativo di Canglang buke 沧浪逋客».

Compose lo *Canglang Shihua*, (opera per la quale) è conosciuto. Lui e i due membri del suo clan, (Yan) Shen 参, zi: Shaolu 少鲁, e (Yan) Ren 仁 zi: Cishan 次山, tutti dotati di talento poetico, furono noti col nome di Tre Yan (san Yan). Yu parlò di poesia (in termini) mirabili e profondi, chiari ciò che è da ammirare e da criticare (in poesia), unicamente dedicandosi alle attività dello spirito. I suoi concittadini quali l'Alto Ufficiale Wei Chang 伟长, Wu Mengyi 吴梦易, Zhu Shuda 朱叔大, Huang Chang 黄裳, Wu Ling 吴陵 promossero e trasmisero una scuola (poetica) e alcuni militarono al contempo nella Jiangxi Shipai (scuola poetica del Jiangxi) di Huang Luzhi (Huang Tingjian). Wei Chang ebbe l'appellativo di Langfeng Shanren 浪风山人; Mengyi fu detto Qianfu 潜夫; Shuda, detto Li'an 立庵, occupò la carica di Tong Pan (un tipo di carica ufficiale sotto i Song). Chang ebbe l'appellativo di Zeshan 则山. Ling ebbe come zi Jingxian 景仙. Inoltre l'illustre Li Jia 李贾, zi: Youshan 友山, fu buon amico di Yan Yu e abile poeta» (in Zhang 1966, p. 7).

² Lynn 1987, p. 399; Liu 1988, p. 75.

Yan Yu, anche noto sotto lo pseudonimo di Canglang buke (ospite fuggiasco di Canglang)³, nacque a Shaowujun (attuale Shaowuxian nel Fujian). Pur facendo parte del ceto colto non accettò (né sembra vi aspirò) ad alcun incarico ufficiale e mantenne uno stile di vita piuttosto appartato. Il suo concittadino Huang Gongshao 黄公绍 ci informa che egli seguì l'insegnamento di Bao Yang 包杨, il quale era stato a sua volta discepolo del filosofo Lu Jiuyan. Assieme a due membri del suo clan, Yan Ren e Yan Shen, costituì un piccolo circolo poetico noto col nome di San Yan⁴.

Dalle poesie di Yan pervenuteci è possibile desumere circa 25 nomi di amici e parenti. Alcune di queste persone erano membri della scuola poetica di Shaowu, altre Yan le conobbe durante i suoi viaggi nel Zhejiang, Jiangxi e Guangdong: nel primo gruppo figura Wu Ling, zio acquisito dell'autore (marito di una sorella del padre di Yan), il quale, secondo Huang Gongshao avrebbe scritto una prefazione alla collezione di famiglia (jiaji 家集) e al quale Yan indirizzò una lunga lettera che fu poi acclusa in appendice allo *Canglang Shihua*.

La fama di Yan Yu è, come si è detto, principalmente dovuta allo *Canglang Shihua*. Diversamente dalla maggior parte dei lette-

³ Il binomio Canglang significa letteralmente 'onda blu scuro', ma è anche il nome di un affluente del fiume Han, del quale si parla nello *Shujing*. Secondo Xu Bo 徐渤 (circa 1600) Yan derivò il proprio pseudonimo dal nome di un piccolo fiume presso il quale viveva.

⁴ Pare si trattasse di un gruppo alternativo alla Jianghu Shipai 江湖诗派, scuola poetica di una certa fama, della quale tra l'altro facevano parte vari componenti della famiglia Yan, nonché diversi amici dei tre (fra questi i due Du 二杜: Du Lei 来 ca. 1238, e Du Dong 东. Benché Yan si mostrasse piuttosto critico nei confronti della Jianghu Shipai, i membri delle due scuole condivisero un certo stile di vita ritirato ed ebbero vari contatti interpersonali e scambi d'opinione. Ad esempio Dai Fugu 戴复古 (1167 ca. 1246), uno degli esponenti di rilievo della Jianghu Pai, fu per qualche tempo a Qiao Chuan, dove risiedeva la famiglia Yan e strinse durevole amicizia con Yan Yu. In occasione di una discussione sulla poesia svoltasi tra Yan, Li Jia, Wang Ye 王埜 (?-1260) e lo stesso Dai, quest'ultimo scrisse una poesia in 10 stanze, nella quale cercava di conciliare i pareri contrastanti di Yan e Wang. Cfr. Balasz, 1978, pp. 431-432.

rati dell'epoca, la critica poetica fu per lui non un colto passatempo, ma un interesse centrale. Come poeta non godette di altrettanta considerazione. Lo *Siku Quanshu Zongmu* afferma ad esempio che la poesia di Yan non superava quella dei poeti dell'era Da Li (stigmatizzata dall'autore come poesia poco più che mediocre) e imputa tale fallimento alla stessa teoria poetica di Yan, che postula l'esistenza di un particolare genio poetico che non può essere appreso; «Pertanto egli riesce solo a imitare i suoni echegianti di Wang (Wei) e Meng (Haoran), ma le grandi visioni di Li (Ba) e Du (Fu) gli sono negate»⁵.

Il giudizio negativo nei confronti della sua poesia è però in parte addolcito dalla constatazione del suo interesse e sentimento di partecipazione per la vita reale. Egli fu particolarmente sensibile al destino del proprio paese e alla crisi irreversibile scatenata dall'invasione mongola. Tale sentimento di partecipazione è particolarmente vivo nella serie di sei poesie intitolata "You Gan 有感", meno deliberatamente imitative ed espressive di emozioni autentiche⁶.

Lo *Canglang Shihua* rientra a buon diritto nell'ultima fase della dinastia Song, e non solo perché si tratta di una delle opere più tarde dell'epoca, ma soprattutto perché accoglie e sintetizza i punti cardine delle teorie letterarie del periodo. Yan Yu si pone con decisione al centro del dibattito letterario, ne affronta le tematiche fondamentali, polemizzando con le maggiori scuole poetiche dei Song e infine trasforma la polemica in una critica che investe un'intera concezione e pratica della scrittura poetica.

La vena polemica dello *Canglang Shihua* va adeguatamente sottolineata: Yan era così profondamente calato nel clima culturale del suo tempo, che per comprenderne a pieno l'opera è necessario porla costantemente a confronto con le teorie alle quali si oppone. Non si può trascurare il fatto che, per quanto essa si sviluppi essenzialmente a partire dall'accostamento tra Chan e poesia, quest'ultimo non ne costituisce in alcun modo il tema esclusivo. La scrittura dello *Canglang Shihua* è in gran parte motivata

⁵ Ji, 1961.

⁶ Balasz, 1978, pp. 431-432.

in quanto reazione ad un determinato contesto intellettuale, del quale rappresenta per altro uno degli esiti più maturi. Inoltre se tale accostamento è il tratto distintivo dello *Canglang Shihua*, esso non emerge ex abrupto dall'opera di Yan Yu, e tantomeno ne è prerogativa assoluta, ma è preparato da una lunga serie di accostamenti analoghi che risalgono piuttosto indietro nel tempo⁷. Di fatto l'associazione Chan/poesia sembra essere stata abbastanza comune per tutto il corso dell'epoca Song. Essa è esplicitamente dichiarata da diversi poeti quali Li Zhiyi (1085-1102), Zeng Ji (1084-1166), Ge Tienmin (date ignote), e numerosi altri⁸.

È plausibile che Yan fosse ben informato circa le teorie dei poeti che, prima di lui, avevano visto in Chan e poesia procedimenti e modalità in qualche modo analoghi. Certo doveva conoscere il seguente passo di Fan Wen 范温, vista la strabiliante somiglianza che esso presenta col I cap. dello *Canglang Shihua*:

«Colui che studia (poesia) deve in primo luogo fare della conoscenza il fondamento. Ciò è definito dai seguaci del Chan 'Occhio

⁷ Cfr. Demieville (1973), p. 323: «A partire dalla metà della dinastia (T'ang), (...) quando la scuola del Chan prende forma e la sua influenza si esercita poco a poco su tutta la vita intellettuale e artistica, si vedono poeti come Wang Wei (morto nel 761), Bai Juyi (-846) e il suo amico Liu Yu Si (-842), e più tardi ancora Si Kong Tu (-908) o Wei Zhuang (-910), testimoniare di una familiarità più tecnica col Buddismo del tipo Chan. Fu allora che apparve, o per lo meno che si sviluppò, una nozione che doveva avere conseguenze durature sulle teorie della poetica cinese, che consisteva nell'accostare l'ispirazione poetica all'intuizione religiosa del Chan».

⁸ Guo Shaoyu (1979), pp. 268-271. Li Zhiyi 李之仪 nella poesia intitolata "Zeng Xiangying Shangren" 赠祥瑛上人 afferma che: «arrivare a comporre un verso è come divenire un immortale; l'illuminazione del pennello (letteratura) è come l'illuminazione del Chan». E ancora: «Non v'è differenza alla base tra il parlare del Chan e il fare poesia» ("Yu Ji Qu Yanshu" 与李去言书 entrambi i brani in *Guxi Jushi Houji*, 姑溪居士后集 I vol.).

Per Zeng Ji 曾几: «studiare poesia è come meditare il Chan» ("Du Lu Juren Jiushi You Huai" 读吕居仁旧诗有怀).

Ge Tianmin 葛天民, in una poesia dedicata a Yang Wanli afferma che: «la meditazione del Chan e lo studio della poesia non si differenziano nel metodo» ("Ji Yang Chengzhai" 寄杨诚斋).

del Dharma'. È necessario appunto possedere quest'occhio, al fine di penetrare il Dao. Chi conosce la letteratura possiede, come il seguace del Chan, un accesso all'illuminazione (o- un approccio illuminato)» ("Qianxi Shiyān 潜溪诗眼")⁹.

Come si configura dunque il clima intellettuale dal quale l'opera di Yan Yu prende le mosse? Dell'epoca Song colpisce in primo luogo la straordinaria fioritura di scritti critici sulla letteratura, come se il grande slancio creativo che aveva caratterizzato il periodo Tang avesse creato un'esigenza di riflessione e sistematizzazione. Il pensiero letterario assume poi, come sua forma di espressione privilegiata, lo 'shihua', letteralmente — discorso o parole sulla poesia — un nuovo genere di trattato che nasce proprio sotto i Song, con opere quali il *Liuyi Shihua* 六一诗话 di Ouyang Xiu 欧阳修 (1007-1072), il *Wengong Xu Shihua* 温公续诗话 di Sima Guang 司马光 (1019-1086), il *Sui Hantang Shihua* 岁寒堂诗话 di Zhang Jie 张戒 (ca. 1135), e che, come suggerisce il nome, ha per oggetto esclusivamente la scrittura poetica¹⁰. Rispetto ad altri generi di trattato quali il 'lun' (trattato) e lo 'shuo' (teoria), lo 'shihua' tende a porsi problemi più specificamente inerenti alla poesia, considerata peraltro anche nel suo farsi, e non già unicamente come prodotto finito.

Ciò implica anche che molte delle categorie valutative elaborate in sede teorica hanno un carattere prescrittivo, si pongono cioè come leggi aprioristiche che stabiliscono ciò che è lecito e non nella fase creativa, eventualmente adducendo autori e opere a titolo illustrativo e a sostegno del punto di vista individuale.

⁹ Guo (1979) p. 271.

¹⁰ Il prototipo dello 'shihua' è stato ravvisato nel passato in opere quali lo *Shipin* 诗品 di Zhong Rong 钟嵘 (468-518) o nelle cosiddette 'poesie sulla poesia' di alcuni poeti Tang come Du Fu 杜甫, Li Bai 李白, Han Yu 韩愈, Bai Juyi 白居易.

Ma lo 'shihua' propriamente detto compare solo sotto i Song, e in questo stesso periodo giunge a piena maturità, passando dalla forma di annotazione di eventi e aneddoti relativi a poeti e opere, a quella di vera e propria trattazione di problemi inerenti al processo creativo e delle teorie poetiche. Di questa forma più

Grande novità è costituita dal fatto che le categorie valutative si basano essenzialmente su criteri estetici: nell'ambito della tradizione storicistica (che afferma l'esistenza di un legame tra l'opera e il background biografico e culturale del suo autore) ed etica (la poesia deve fornire un insegnamento morale) caratteristica della critica letteraria cinese, si fa strada una nuova tendenza (nella quale tale tradizione è sempre presente, ma un po' in sordina), che riconosce quale oggetto e fulcro dell'indagine critica la letteratura non più concepita come funzionale a qualcosa di altro da sé, e ne stabilisce così implicitamente l'autonomia¹¹.

Entrando ora nel merito del dibattito letterario del quale lo 'shihua' si fece espressione, va segnalata la presenza di diversi indirizzi di pensiero, spesso riuniti sotto le etichette di scuole, e rappresentati da personaggi che, essendo per la maggior parte poeti, prima ancora che critici, erano portati a concretizzare in una produzione letteraria le proprie elaborazioni teoriche. Ai fini di questo studio introduttivo ci interessa prima di tutto la scuola del Jiangxi, poiché è contro i suoi esponenti che si rivolgono principalmente le critiche di Yan Yu. Essi sono infatti esplicitamente accusati di abuso degli espedienti retorici, di stravaganza, e se non proprio di plagio, almeno di un uso eccessivo delle citazioni e di mancanza di originalità e spontaneità di ispirazione.

La Jiangxi Shipai 江西诗派 (Song Settentrionali) derivò il suo nome dal luogo di provenienza di quello che è considerato il suo fondatore, Huang Tingjian 黄庭坚 (1045-1105), il quale, pur non essendo il poeta di maggior successo del periodo, fu comunque colui che meglio seppe interpretare e condensare nella propria produzione letteraria le tendenze fondamentali della propria epoca¹². La tematica di maggior spicco (e più gravida di conseguenze), che emerse dalla teoria poetica di Huang Tingjian e dei suoi discepoli e seguaci, fu quella del rapporto tra arte individuale

matura e sistematica di 'shihua', lo *Canglang Shihua* è senz'altro uno degli esempi più rappresentativi. *Zhongguo Dabaike Quanshu*, p. 726.

¹¹ Fisk (1986) pp. 49-54.

¹² A proposito di Huang Tingjian e della scuola del Jiangxi si veda lo studio di Fu Xuancong (1978).

e tradizione¹³, tematica se si vuole niente affatto nuova nel dibattito letterario in Cina¹⁴.

La posizione inaugurata da Huang è, ridotta ai minimi termini, quella di un'indipendenza e libertà individuale, entro però i limiti dell'osservanza delle regole e della tradizione, limiti che si esplicano in un processo di apprendimento finalizzato all'assimilazione delle leggi poetiche. Quando si parla di leggi non bisogna naturalmente pensare a un corpus rigido di regole prefissate. Si tratta piuttosto delle modalità della creazione poetica che si possono evincere dalla tradizione antica, attraverso un processo conoscitivo fondamentalmente intuitivo.

Fin qui niente di nuovo. Nuova risulta tuttavia la teorizzazione da parte di Huang, di una manipolazione della produzione letteraria precedente ai fini della sperimentazione creativa. Egli infatti parte dal presupposto che esista uno scarto tra la capacità ideativa della mente, praticamente sconfinata, e il talento che l'artista possiede di concretare le idee, facoltà quest'ultima soggetta a dei limiti anche per l'artista più geniale:

«I significati (yi 意) della poesia non hanno limiti, ma il talento è limitato»¹⁵ (per inciso quest'affermazione ne ricorda molto da vicino un'altra di Yan Yu a proposito della natura del linguaggio poetico: «Le parole sono limitate, i significati (yi) non hanno confini»).

Huang è convinto che perfino grandissimi poeti, quali Du Fu e Han Yu, dovessero derivare le loro opere da fonti preesistenti, ma che poi trasformassero il materiale ereditato in un qualcosa di completamente differente attraverso un processo simile a quello col quale in alchimia il ferro è trasformato in oro.

Così, attraverso formule in parte mutate dall'alchimia (rivelatrici dell'influenza esercitata sul poeta dalla filosofia taoista), Huang suggerisce un metodo che permette di trascendere le regole pur operando entro i limiti di queste, e che matura, come sua conseguenza più sconcertante, la convinzione che anche la sponta-

¹³ Lynn (1987), p. 386.

¹⁴ Di fatto il primo ad aver affrontato il problema era stato Liu Xie nel *Wen Xin Diao Long*. Cfr. il cap. XIX, "Tong Bian - Continuità e Mutamento".

¹⁵ Cit. in Rickett (1978).

neità in poesia sia un qualcosa che si può acquisire, poiché anch'essa 'opera entro certe regole' (Lü Benzong, cfr. più avanti). Il metodo 'huang gu' 換骨 — cambiare le ossa — (che allude alla trasformazione delle ossa dell'adepto taoista in ossa immortali) consiste nell'adottare l'idea di un altro poema, forgiando un nuovo linguaggio; il metodo 'tuo tai' 脫胎 — appropriarsi dell'embrione — (il quale rimanda alla credenza taoista che, attraverso tecniche respiratorie e sessuali, e una dieta adeguata fosse possibile sviluppare e allevare al proprio interno l'embrione dal quale sarebbe nato poi un corpo immortale) consiste invece nell'assumere il significato di un poema altrui, come riferimento generale, e rielaborarlo in qualcosa di nuovo. Il metodo 'dian tie cheng jin' 点铁成金 — trasformazione catalitica del ferro in oro — si riferisce infine, come si è accennato in precedenza, alla rielaborazione creativa di testi preesistenti.

Questi metodi, che sono indice tra l'altro di un forte interesse per le tecniche di imitazione intertestuale particolarmente diffuso durante i Song¹⁶, coinvolgono dunque il duplice piano dei contenuti e della superficie verbale. In particolare Huang Tingjian si mostra profondamente interessato all'organizzazione di ciò che egli chiama le idee o i significati da un lato e l'espressione dall'altro. Sottolinea il processo di preparazione che precede il momento propriamente creativo, sostenendo che una composizione poetica, che non è appropriatamente compiuta nella forma, non riuscirà a comunicare il significato che è nella mente e nelle intenzioni del suo autore. Il processo creativo non va forzato ma affrontato solo quando si ha realmente qualcosa da dire. Pertanto è in primo luogo necessario fissarne il significato.

L'importanza accordata da Huang all'organizzazione dei contenuti e alla tecnica poetica, nonché alla padronanza di tale tecnica acquisita per il tramite della poesia antica, sembra scontrarsi con i toni innovativi della sua opera. Ma come suggerisce acuta-

¹⁶ Tale interesse è particolarmente vivo anche perché l'imitazione di un testo precedente permette di superare il problema del rapporto tra arte individuale e tradizione, che come si è visto è uno dei più sentiti del periodo, creando una sorta di continuità evolutiva tra la vecchia e la nuova letteratura. Fisk 1976, pp. 46-77.

mente Rickett¹⁷ può darsi che per lui la contraddizione non esistesse affatto, ovverosia che egli ritenesse che una volta impossessatosi di questi fondamentali strumenti, l'autore potesse permettersi di superarli, o di lasciarli per così dire in sottofondo. Tale posizione apparentemente ambigua è ben illustrata dal giudizio formulato da Huang circa i due poeti che egli massimamente apprezzava: Du Fu (712-770) e Tao Yuanming 陶淵明 (365-427). Di Du Fu, Huang ammirava l'ineguagliabile padronanza delle leggi poetiche che dava modo al poeta di scrivere in una maniera fluida e geniale, ponendo le idee in piena luce ed esprimendole in forma pressoché perfetta. È stato ipotizzato da Rickett¹⁸ che Huang avvertisse una sorta di affinità di temperamento con Du Fu e che questa fosse la radice profonda della sua ammirazione. Egli riteneva che sia lui che il suo ideale maestro mancassero di talento poetico innato, e sentiva pertanto l'esigenza di sottoporsi a un duro tirocinio al fine di dare piena prova delle proprie capacità.

La genialità che riconosceva in Tao Yuanming è invece di matrice diversa: è il genio di colui che non ha bisogno di esercitare un'abilità retorica, perché riesce a far confluire la complessità dei significati entro una superficie verbale apparentemente scarna, in realtà semplice e profonda, e ciò unicamente in virtù della genuinità dei propri sentimenti.

Va rilevata a questo punto la presenza di curiose convergenze tra l'ideale poetico di Huang Tingjian e quello di Yan Yu convergenze che stimolano a guardare oltre le etichette e le scuole e aiutano a comprendere meglio il dibattito in atto. Anche Yan, come il tanto osteggiato Huang, considera Tao Yuanming superiore in virtù della naturalezza della sua poesia, tanto da collocarlo al di sopra del pur tanto apprezzato Xie Lingyun 谢灵运 (385-433):

«La poesia di Xie non raggiunge il livello di quella di Tao. La poesia di Xie Lingyun rivela una tecnica squisita, quella di Tao Yuanming è semplice e naturale»¹⁹. Un giudizio che decisamente echeggia quello di Huang Tingjian:

¹⁷ 1978, pp. 68-97.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ CLSH, cap. IV.

«Xie Lingun e Yu Xin 庾 信 (513-581) dimostrarono entrambi una sorprendente abilità nello sviluppare una disciplina in poesia; perché allora essi non potevano mettersi a confronto con Tao Qian (Yuanming)? Senza dubbio perché entrambi si preoccupavano affinché gli uomini comuni approvassero la loro abilità, mentre Tao esprimeva direttamente le proprie idee»²⁰.

Stranamente in Huang si ritrova uno dei termini chiave della teoria di Yan Yu, quel 'ru shen' 入神 — penetrare lo spirito — che rappresenta per quest'ultimo il fine estremo della poesia, al quale 'non c'è bisogno di aggiungere altro', poiché significa di per sé la manifestazione della realtà così come essa è, al di là e a dispetto delle mediazioni linguistiche, la fusione tra il creatore e l'opera, la rappresentazione che, condividendo lo spirito dell'oggetto rappresentato, cessa di essere tale. Ciò che evidentemente Yan non riusciva a condividere della posizione di Huang Tingjian era la sua teorizzazione dell'imitazione, cui si è fatto cenno prima, e il rapporto con la tradizione, che per Yan si esplica essenzialmente in un'identificazione con lo spirito degli antichi, mentre per Huang diviene anche manipolazione, sul piano contenutistico ed espressivo, della produzione preesistente, in un interessante processo di sperimentazione poetica.

Se da un lato Huang continua a esortare i suoi discepoli a studiare i poeti del passato e in particolare Du Fu, dall'altro egli non fornisce alcuna indicazione concreta su come compiere il salto dalla fase dell'apprendimento intensivo al raggiungimento di una creatività perfettamente naturale e libera dalle regole, che è poi lo scopo del tirocinio. L'indicazione forse più esplicita a proposito viene dal suo discepolo Chen Shidao 陈 师 道 (1053-1101). Anch'egli paragona lo studio della poesia allo studio per ottenere l'immortalità, in seguito al quale, quando il tempo è maturo, le ossa dell'adepto si trasformano in ossa immortali. Adottando analogie tratte tanto dal Taoismo che dal Buddhismo Chan, Chen afferma che il genio poetico non può essere trasmesso da alcun maestro, e che anche quando si sia assimilato via studio il metodo dei grandi poeti, non è possibile applicarlo inalterato alla propria

²⁰ Shangu Tiba, cap. 8; cit. in Rickett 1978, p. 70.

opera. Va rilevato che il percorso che conduce all'attimo di magica ispirazione somiglia molto da vicino a quello che sfocia nell'illuminazione Chan, che sopraggiunge a un tratto, dopo un lungo periodo di preparazione interiore. La poesia, come l'illuminazione, non può essere trasmessa con le parole, né si può fare grande poesia rigidamente conformandosi a una dottrina o all'insegnamento di un maestro. È necessario perseguire una via individuale per raggiungere l'illuminazione poetica²¹. Notiamo, qui di passaggio, che le metafore taoiste, che pure ebbero una certa presa sotto i Song Settentrionali, furono decisamente spiazzate a favore delle metafore derivate dal Buddhismo Chan, a causa del crescente peso esercitato da questa dottrina. Ma dato il fondamentale carattere sincretico di quest'ultima, ciò non significò sempre necessariamente che il valore attribuito a tali metafore subisse un sostanziale cambiamento²².

Sempre a proposito del rapporto tra arte individuale e tradizione un concetto importante è quello di 'huo fa 活法' — metodo vivo —, espressione che sta a indicare la capacità di servirsi delle regole pur transcendendole, di conformarvisi senza esserne dipendente. Il risultato è una poesia che scaturisce in una certa misura dalle regole ma nella quale esse non traspaiono, una scrittura apparentemente priva di un metodo fisso, eppure fornita di un metodo costante. L'espressione è adoperata nell'opera *Xia Junfuji Xu* 夏均父集序 (Prefazione alle opere letterarie di Xia Junfu) di Lü Benzhong 呂本中 (1084-1145), un altro seguace di Huang Tingjian, opera conservatasi in parte nel *Jiangxi Shipai*

²¹ Lynn 1987, pp. 386-390. Sun Changwu 1988, pp. 355-357.

²² Il Buddhismo Chan si sviluppò a partire dalla commistione tra il Buddismo diffusosi in Cina intorno al I sec. a.C., tramite i testi indiani e una forma di religiosità tipicamente cinese, riconducibile al Taoismo, nel suo triplice aspetto di tradizione filosofica, così come era stata tramandata attraverso i testi del *Laozi* e del *Zhuangzi*, di pratiche meditative e psicofisiche, e di un vero e proprio rituale religioso con ampia e radicata base sociale. Cfr. Demiville (1951-1973), p. 277, secondo il quale «la scuola Chan nelle sue origini remote è da far risalire ai movimenti filosofici e letterari del principio delle Sei Dinastie (IV-V sec.), alla commistione di Taoismo alla *Zhuangzi* e Buddhismo Madhyamika (Prajnaparamita) che resterà sempre caratteristico della scuola, con un profondo gusto per la natura».

Xiaoxu 江西诗派小序 (Breve introduzione alla scuola poetica del Jiangxi) di Liu Kezhuang 刘克庄 (1187-1269):

«Per studiare poesia si dovrebbe avere familiarità col 'metodo vivo'. In questo 'metodo vivo' le norme sono stabilite per rendere possibile l'andare oltre le norme. Le trasformazioni sono inattese; eppure non possono essere considerate senza fare riferimento alle norme. Questo principio implica metodi che sono determinati eppure indeterminati, e metodi che sono indeterminati eppure determinati. Chiunque sia a conoscenza di questo fattore può discutere il 'metodo vivo'»²³.

Tale espressione è derivata con molta probabilità da quella simile di 'huo ju 活句' — frase viva — usata nel Chan per designare un modo di parlare che va al di là dei limiti del discorso razionale e supera l'illusoria distinzione tra i fenomeni permettendo di giungere alla fondamentale identità di tutte le cose²⁴. Tuttavia con 'metodo vivo' Lü Benzhong allude a una tecnica espressiva che consiste nel creare, in poesia, una struttura contrastante, deviante dalla norma o dalle aspettative create nel lettore dal tenore del testo (una rottura), attraverso la quale il significato che si vuole esprimere viene messo in evidenza. Il metodo vivo si trova presso i critici Song anche come tecnica espressiva nelle teorie dell'imitazione intertestuale, nell'ambito delle quali esso assume il senso di una 'rigenerazione di un intertesto morto in un nuovo poema'²⁵.

²³ Cit. in Lynn 1987, pp. 391-392.

²⁴ L'espressione è da attribuire al maestro Liang Zhai (?) di Dong Shan (817-869): «Si dice frase morta (o verso morto) una frase nel linguaggio che esiste ancora in quanto linguaggio, una frase viva è una frase il cui linguaggio non è più linguaggio» Demiville 1973, p. 323.

²⁵ Fisk 1976, pp. 181-182. Non bisogna pensare alle teorie dell'intertestualità come a una giustificazione dell'imitazione in quanto tale. I critici Song distinguono tra un'imitazione che è mera falsificazione, copia, e un'imitazione che è il risultato della sublimazione di un'opera in un'altra, così come ogni creazione poetica è la sublimazione di una visione in parole.

Nelle pagine precedenti ho delineato parzialmente i termini del dibattito letterario in corso durante la dinastia Song, nella convinzione che, al pari dell'accostamento tra Chan e poesia, esso rappresenti una tematica di primo piano nello *Canglang Shihua*. Perché lo *Canglang Shihua*, come emerge abbastanza chiaramente dalla sua lettura, si svolge quasi su un doppio binario: da un lato la critica di alcune personalità di spicco del tempo²⁶, volta ad attaccare un modo di concepire e fare poesia (non a caso è proprio una delle scuole più rappresentative dell'epoca ad essere presa di mira), dall'altro l'espressione da parte dell'autore di una propria visione della poesia, dalla quale discende un tentativo di sistemazione e valutazione della tradizione poetica cinese²⁷.

Resta da chiarire quale sia il ruolo del Chan nell'economia dell'opera. Si tratta di un'ulteriore testimonianza del legame che unisce l'autore al clima culturale dell'epoca, o c'è invece qualcosa nel Chan (o nell'idea che Yan se n'è fatto²⁸) che lo spinge a vedere in esso una metafora ideale della poesia e del processo creativo?

In primo luogo potrebbe essere utile far luce sui rapporti dell'autore con la dottrina. Molti dei suoi contemporanei e critici delle epoche successive sono stati indotti a credere che egli inten-

²⁶ Molte di queste personalità, alle quali pure Yan Yu fa diverse volte riferimento, non sono state prese in considerazione in queste pagine, poiché data la loro natura semplicemente introduttiva non è stato possibile scendere ulteriormente nei dettagli.

²⁷ Colpisce il fatto che nella valutazione della tradizione poetica siano assenti opere fondamentali del patrimonio letterario cinese, quali lo *Shijing*. Cfr. Hu Caifu 1937.

²⁸ Guo Shaoyu (1979, pp. 272-273), riprendendo le critiche mosse da più parti all'autore dello *Canglang Shihua*, rileva la scarsa competenza di Yan Yu per quanto riguarda la scuola Chan e il Buddhismo nel complesso; Guo tuttavia sottolinea anche come ciò sia poco rilevante ai fini di una valutazione della teoria poetica di Yan. Respingendo le accuse di eterodossia mosse al Chan adottato da Yan Yu, egli afferma che si tratta piuttosto di un Chan volgarizzato e che data l'enorme diffusione della dottrina in tutti i campi del pensiero e dell'arte di quel tempo, non si può sostenere che Yan non ne avesse capito nulla. Insomma il punto fondamentale da stabilire resterebbe ancora se si possa adoperare o meno il Chan come metafora della poesia.

desse affermare l'identità di Chan e poesia e hanno duramente attaccato questa presunta operazione di identificazione come estranea alla discussione della poesia, oltre che sconveniente per un letterato confuciano²⁹. Queste critiche però mancano il bersaglio e risultano anche un po' mistificatrici. Almeno per quanto riguarda il valore attribuito al Chan nello *Canglang Shihua* e la propria identità di letterato confuciano Yan è abbastanza esplicito: «Voi sostenete che parlare di Chan non è appropriato a un letterato confuciano — replica allo zio Wu Ling —. Nella mia idea originaria mi ero semplicemente proposto di parlare della profondità della poesia. Al principio non pensavo che ne sarebbe risultato un trattato, né mi ero chiesto se le mie parole fossero consone a un letterato confuciano»³⁰. Nel I capitolo dell'opera inoltre egli afferma molto chiaramente che intende servirsi del Chan quale metafora della poesia. All'epoca nella quale Yan scriveva le analogie tra Chan e poesia avevano già, come abbiamo visto, una tradizione tale che l'autore evidentemente non riteneva, per il semplice fatto di servirsene, di dover difendere la propria identità di confuciano. Non va dimenticato infine che con i Song siamo in pieno Neoconfucianesimo, e che la filosofia neoconfuciana, se da un lato rappresentava la risposta dell'ortodossia confuciana alla grande fortuna riscossa dal Buddismo in Cina, dall'altro segnava l'apice della tendenza al sincretismo tra Confucianesimo, Buddismo e Taoismo³¹.

²⁹ Lynn 1975, pp. 221-222.

³⁰ Si veda in appendice all'opera la lettera in risposta allo zio Wu Ling. In He 1981, p. 706.

³¹ La filosofia neoconfuciana di epoca Song è riconducibile ai Tang, in particolare alla reazione anti-buddhista di Han Yu (768-824) e il pensiero di Li Ao 李翱 (?-844). Quest'ultimo fornì probabilmente il maggiore apporto dal punto di vista filosofico alla costituzione dei fondamenti del Neoconfucianesimo. Li Ao si riallaccia ai testi canonici della tradizione confuciana, ma come opportunamente rilevato da Fung Yu-lan, le tematiche da lui affrontate tradiscono una pesante influenza del Buddismo, in quanto egli reagisce essenzialmente a problematiche sollevate nell'ambito del pensiero cinese dall'emergenza del Buddismo, pur sostenendo la possibilità di trovare risposta a tali problematiche nei testi confuciani (Bodde, p. 106).

La carenza più forte che si avvertiva nel Confucianesimo tradizionale era la

Purtroppo non sappiamo abbastanza della vita di Yan Yu per poter comprendere a pieno in quale misura egli si identificasse nell'ortodossia confuciana, ma la sua appartenenza al ceto dei letterati è di per sé un dato che induce a credere che, per quanto egli possa aver condotto un'esistenza appartata, almeno per motivi di immagine pubblica abbia aderito all'ideologia dominante.

Lynn, rilevando la presenza di una contraddizione tra l'importanza attribuita al mezzo linguistico, da parte di critici quali Yan Yu e molti altri di epoca Song, e l'interesse di questi ultimi per il Buddismo e il Taoismo (dottrine che in teoria rifiutano la parola come mezzo di raggiungimento della verità), colloca l'intero fenomeno di tale corrente critica nell'ambito del Neoconfucianesimo³². Egli ritiene che anche l'enfasi posta sul processo dell'autoperfezionarsi, che nello *Canglang Shihua* risulta evidente dalla minuziosa descrizione del tirocinio poetico, sia in ultima analisi un fenomeno di matrice confuciana³³.

manca di una cosmologia pari a quella taoista e di una metafisica paragonabile alla metafisica buddista. Il Neoconfucianesimo riesce a supplire a tale carenza assumendo sincreticamente al proprio interno elementi derivati da entrambe le dottrine e riconducendone però la matrice ai classici confuciani. In tal modo il nuovo sistema di pensiero "riabilita l'insegnamento etico dei classici mettendolo in relazione con le teorie dell'universo" (Bruce 1922, p. 25). Conformandosi a questa tendenza, Zhu Xi 朱熹 (1130-1200), il cui pensiero rappresenta indubbiamente la punta di diamante del Neoconfucianesimo Song, collocò i valori etici umani all'interno dei processi naturali e di un universo anch'esso informato di valori morali (Needham 1983, pp. 542-545).

³² V. nota precedente.

³³ Lynn 1975, p. 219. L'importanza attribuita da Yan alla lettura di certi testi base della poesia antica ricorda effettivamente molto da vicino l'importanza attribuita in particolare da Zhu Xi alla lettura e allo studio come contributi fondamentali al processo di autoperfezionamento, il cui fine è quello di pervenire alla 'saggezza', cioè al recupero dello stato originale della mente unificato con i principi naturali (Cfr. Tu 1974, pp. 46-49). Non solo: «L'atto di scrivere poesia, in sé era un atto di autoperfezionamento. La poesia forniva la struttura o il contesto entro il quale l'individuo si cimentava con se stesso e il proprio ambiente. Essa non solo gli dava conoscenza di sé; gli forniva anche i mezzi per conoscere il mondo al di fuori di sé — e, cosa forse più importante, provvedeva il legame fra i due» (ibidem).

Quali sono dunque i capisaldi della teoria poetica di Yan Yu e cos'è che fa del Chan la metafora ideale del processo creativo?

L'autore ce lo dice in forma piuttosto enigmatica e concisa, spesso appunto per via di metafora. Nell'opera sono presenti diverse parole chiave che sono utili ad approfondirne la comprensione. Alcune di esse riguardano più specificamente il processo creativo, altre sono inerenti invece alla natura stessa della poesia e del linguaggio poetico.

Per quanto riguarda la fase creativa i due termini fondamentali sono, a mio parere, 'illuminazione' e 'conoscenza'.

L'illuminazione poetica per Yan rappresenta l'apice di un processo di apprendimento che culmina nella comprensione intuitiva della poesia sublime: il Dao della poesia, come il Dao del Chan risiede nella 'meravigliosa o magica (miao 妙) illuminazione', in quanto la poesia come la 'verità ultima' non è comprensibile razionalmente³⁴.

Quando si è giunti ad afferrare la natura della poesia sublime, si è ottenuta l'illuminazione; l'ottenimento dell'illuminazione implica in germe anche l'acquisizione della capacità di comporre, poiché afferrare la natura della poesia significa impadronirsi del Dao poetico dei Maestri.

Sebbene la comprensione cui fa riferimento Yan sia di carattere intuitivo, essa non è già data, ma prevede un processo di acquisizione durante il quale l'adepto dovrà coltivare e affinare le proprie capacità:

«Per colui che studia poesia è importante la conoscenza (...). Che si prendano gli Han e i Wei come maestri»³⁵.

L'enfasi posta da Yan sull'importanza dello studio è stata rilevata da Lynn, il quale sottolinea come l'autore, nonostante il professato immediatismo (associa la poesia più elevata alla setta Linji)³⁶, sia in realtà molto vicino a posizioni gradualiste³⁷, e

³⁴ I cap. «Shi Bian».

³⁵ Ibidem.

³⁶ V. nota successiva.

³⁷ Ci si vuole qui riferire al dibattito, ormai riconosciuto come leggendario, svoltosi in Cina nell'VIII secolo, tra sostenitori dell'approccio immediato all'illumi-

come la spontaneità e l'individualismo cui sembra aspirare siano comunque circoscritti dall'osservanza dei modelli ortodossi³⁸:

«Il tirocinio poetico ha tre stadi: al principio non si distingue ciò che è bene da ciò che è male, e si cade nella prolissità; (ma quando) il pennello diventa sbrigliato si verifica un cambiamento. Allora si comprende (l'errore) e ci si vergogna. Comincia a nascere il timore (di scrivere) e ci si tira indietro. (Questo stadio) è il più difficile da superare; ma ottenuta chiarezza ecco che allora in sette tratti verticali e otto orizzontali il materiale è tutto sulle punte delle dita e allora si scrive con naturalezza. Ordine e metodo sono la via (della poesia). Per acquisire discernimento nell'arte poetica è necessario perseguire 'l'occhio di Vajra', sì da non venire offuscati dall'approccio secondario delle dottrine minori»³⁹.

Yan inoltre sembra nutrire la convinzione che l'arte della poesia sublime sia un qualcosa passibile di essere appreso. Infatti se la comprensione è per un certo verso la conseguenza dell'illuminazione (dove con tale termine si intende l'attimo di subitanea intuizione), lo studio/conoscenza ne è il presupposto. Eppure non qualsiasi tipo di studio è in grado di condurre all'illuminazione:

«L'abilità nello studio di Meng Haoran 孟浩然 (689-740) è di gran lunga inferiore a quella di Han Yu, ma la sua poesia di per sé si eleva al di sopra di quella di Han Yu, poiché si basa unicamente sulla meravigliosa illuminazione»⁴⁰.

nazione, che si richiamavano alla scuola meridionale di Hui Neng 慧能 (638-713), e sostenitori dell'approccio graduale, che si riallacciavano alla scuola settentrionale di Shen Xiu 神秀 (607?-706). La linea immediatista proseguì attraverso le due scuole meridionali dette Heze 荷泽 (del discepolo di Hui Neng, Shen Hui 神会 684-758) e Hongzhou 洪洲 (facente capo a Mazu Daoyi 马祖道一, 709-788). La dottrina Hongzhou sfociò infine nell'insegnamento della setta Linji 临济 (Giap. Rinzai), una delle 5 sette della più matura tradizione Chan, cioè Linji, Caodong 曹洞, Yunmen 云门, Fayan 法眼, Guiyang 沩仰. Per la descrizione dei termini del dibattito si veda Buswell 1987, pp. 321-377.

³⁸ Lynn 1987, p. 407.

³⁹ III cap., «Shi Fa».

⁴⁰ I cap., «Shi Bian».

Lo studio che ha in mente Yan non è quello che mira all'erudizione. Di qual tipo di studio si tratti ce lo dice egli stesso:

«In primo luogo è necessario leggere attentamente i *Testi di Chu*, recitarli a mattino a sera, e riconoscerli quale fondamento del proprio studio; poi leggere i *Diciannove Antichi Poemi*, i quattro volumi di Yue Fu (...) li si lasci fermentare nel petto: ecco che naturalmente si verrà illuminati»⁴¹.

Visto che l'essenza della poesia sfugge all'analisi razionale, si procede per via di assimilazione.

Lo scopo dello studio e in ultima analisi dell'illuminazione è duplice: da un lato evincere la verità ultima, cioè la natura/essenza della poesia, dall'altro acquisire una perfetta padronanza del linguaggio e della tecnica poetica.

Ma Yan si pone anche il problema del rapporto col sapere e con la ragione, e in maniera in verità piuttosto ambigua:

«La poesia investe capacità particolari, che non sono in relazione con i libri, e interessi peculiari, che non sono in relazione con la ragione (li 理). Ma non avendo letto molti libri e facendo un uso limitato della ragione non è possibile evincerne le finalità: questo è appunto ciò che vien detto: chi 'non percorre la via della ragione' e 'non cade nella rete delle parole' è superiore»⁴².

Qui Yan sembra volerci dire due cose: il sapere/erudizione e la ragione/razionalità non sono direttamente inerenti alla poesia; tuttavia essi sono degli strumenti pressoché indispensabili per comprenderne le finalità. Purché rimangano solo degli strumenti.

Poesia è infatti piuttosto 'cantare i sentimenti e le inclinazioni naturali' e il suo scopo è 'penetrare lo spirito'. Siamo qui in presenza di affermazioni importantissime in merito alla natura della poesia. Non credo che con il termine 'shen' — spirito, spirituale — l'autore intendesse riferirsi necessariamente a un qualcosa di trascendente. Penetrare lo spirito significa piuttosto annullare le distanze tra sé e l'oggetto della rappresentazione; entrare nello

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibid.

spirito dell'oggetto, sicché non esista più alcuna 'rappresentazione' ma solo 'manifestazione' simultanea di ciò che è dentro e ciò che è fuori del poeta. Benché l'espressione 'penetrare lo spirito' non sia direttamente riconducibile al Chan, essa individua un'attitudine mentale comune tanto al poeta quanto al seguace del Chan, secondo la quale la comprensione della vera essenza delle cose (la cosiddetta 'verità ultima' o 'prima virtù') non passa per alcun processo mentale raziocinante, che potrebbe rappresentare al limite un approccio descrittivo alla realtà, ma attraverso una totale identificazione con esse. Anche lo stato mentale dal quale si parte per giungere a tale identificazione è simile nel poeta e nell'adepto al Chan. James Liu descrive efficacemente le condizioni nelle quali entrambi si vengono a trovare nella ricerca di un approccio diverso col reale:

«(...) il poeta come il seguace dello Zen, dovrebbe perseguire uno stato mentale calmo e contemplativo. Quando ciò è stato raggiunto allora si può sperare di catturare lo spirito (shen) della vita, della Natura, nella propria poesia. Yan scrive: "la perfezione ultima della poesia risiede in un'(unica) cosa: penetrare lo spirito. Se la poesia riesce in ciò, essa avrà raggiunto il limite e non potrà essere superata". Quel che egli intende con 'penetrare lo spirito' è, credo, il penetrare con l'immaginazione nella vita delle cose e incarnare l'essenza, lo spirito, nella propria poesia. In altre parole, il poeta non deve affermare la propria personalità, ma assumere una capacità negativa (...) sì da identificare se stesso con l'oggetto della propria contemplazione. (...) Per lui, la poesia ideale è quella che forma un riflesso, un'immagine del mondo, e che somiglia alla Natura nella sua libertà dalle emozioni personali e dai residui di un artificio cosciente»⁴³.

In questo senso la poesia diventa la via per il raggiungimento di un 'altro stato di coscienza' e si colloca su di un diverso, più profondo piano della conoscenza e di sperimentazione della realtà.

È utile, credo, ricordare che la poesia assieme alla calligrafia e alla pittura è tra le arti praticate dalla scuola Chan, e che i letterati furono assidui frequentatori dei monasteri. Gli stessi monaci

⁴³ Liu 1975, pp. 81-82.

furono a volte poeti, e infatti Yan fornisce un breve elenco di monaci-poeti nel IV capitolo della sua opera⁴⁴.

Se si tiene dunque nella giusta considerazione quella parte della teoria di Yan Yu nella quale egli fa specifico riferimento alla natura della poesia, anche la contraddizione tra il Chan e la poesia come forma di espressione eminentemente linguistica, ne esce smorzata⁴⁵. Vedremo in seguito come il modo di considerare il linguaggio poetico da parte di Yan attenui ancor più la contraddizione, ed esamineremo i termini chiave attraverso i quali passa il suo discorso sull'espressione linguistica, poetica e non. Per il

⁴⁴ Il sodalizio tra monaci buddhisti e letterati è naturalmente molto anteriore alla dinastia Song, così come molto antico è il ricorso alla scrittura poetica da parte dei monaci. I primi esempi di poesia religiosa sono costituiti dalle traduzioni dei brani in versi dei testi sanscritti (III sec.): si tratta di forme adattate alla metrica cinese, senza però alcuna pretesa poetica. Il primo monaco poeta conosciuto è il traduttore Zhe Qian (III sec.), che compone in cinese brani poetici dal carattere di inni (zan), destinati al canto. Un dato importante è l'adozione da parte dei monaci buddhisti della poesia di paesaggio, dato questo che doveva persistere nella poesia e nella pittura Chan, e probabilmente dovuto all'influenza esercitata dai letterati laici che frequentavano i monasteri. Per quanto riguarda la scuola Chan nello specifico, il ricorso all'espressione poetica è una delle caratteristiche della letteratura della scuola. Tre sono i monaci poeti le cui opere furono considerate come le più antiche illustrazioni poetiche della dottrina della scuola: Bao Zhe (alias Zhe Gong, ca. 418-514) vissuto a cavallo tra le dinastie Qi e Liang; Seng Can (ca. 520-602), considerato a partire dal principio dell'VIII sec. come il III patriarca della scuola e Fa Rong (594-657), noto anche col nome di Niu Tou, dal nome della sua residenza presso Nanchino, discepolo del IV patriarca Dao Xin. Demieville 1921-1970, pp. 274-287, 322-329.

⁴⁵ Il Chan rifiuta in principio la parola (in quanto espressione del pensiero razionale) e come strumento conoscitivo, e come mezzo di trasmissione della conoscenza, in quanto riconosce in essa un tentativo di classificare e incasellare il mondo in categorie del pensiero, o in altre parole, di ridurre la realtà delle cose all'idea che l'uomo se ne fa conoscendola attraverso il pensiero (Buswell 1987, pp. 331-332). La conseguenza di questo rifiuto è che una volta negata validità assoluta al pensiero razionale, la conoscenza cui aspira il Chan deve essere necessariamente di natura intuitiva, e quindi difficilmente comunicabile tramite il linguaggio ordinario. Per quanto riguarda i rapporti tra il Chan e le teorie poetiche che ad esso fanno ricorso, si veda Chen 1957, pp. 131-139.

momento basti dire che dato il particolare stato di coscienza dal quale parte la poesia e del quale essa si fa manifestazione, la comprensione della sua natura è di carattere interamente intuitivo e non può pertanto, essere afferrata con le parole.

L'ineffabilità della poesia è felicemente espressa da Yan attraverso la metafora dell'antilope⁴⁶. Tale metafora è da far risalire a un discorso del monaco Yi Cun 义存 di Xue Feng (822-908), registrato nel *Chuang Deng Lu*, col quale egli esorta i propri discepoli a non ricercare la via all'illuminazione nella rigorosa osservanza delle parole del maestro, anzi a non ricercarla affatto nelle parole:

«Quando io parlo di questa o di quella cosa voi concentrate tutti i vostri sforzi nell'inseguire le mie parole, nel rincorrere le mie frasi. Ma se io fossi come l'antilope che si appende con le corna, come fareste ad afferrarmi?»⁴⁷

Allo stesso modo Yan esorta il lettore (e il poeta) a non tentare di identificare il significato della poesia con la superficie verbale, poiché esso risiede in qualità che trascendono il piano linguistico. La stessa natura del linguaggio poetico sembra esprimibile solo metaforicamente. Il fatto che Yan privilegi il linguaggio metaforico ogniqualvolta si trovi a fare delle affermazioni che esulano dall'ambito meramente 'tecnico', per rientrare in quello generale (universale) della poesia, dovrebbe far riflettere. Tutto ciò che è 'meraviglioso' o 'magico' (miao) in poesia, non può essere 'congelato' (coupo 湊泊) in parole. Il linguaggio è un'eco nello spazio, il colore di un'apparizione, la luna nell'acqua, un'immagine allo specchio⁴⁸; il segno indica la cosa, ma non si identifica con essa. Perciò se proprio si deve usare una lingua per parlare del magico/meraviglioso (come l'illuminazione, la verità, la Natura, la poesia), quella metaforica e immaginifica è senz'altro la più adeguata, essendo l'unica per comprendere la quale è necessario superarne il significato letterale. Le immagini della luna riflessa nell'acqua o del riflesso nello specchio sono lo strumento più effi-

⁴⁶ I cap., "Shi Bian".

⁴⁷ *Chuang Denglu*, cap. 16. Cfr. Guo 1961, p. 25.

⁴⁸ I cap. "Shi Bian".

cace per descrivere il valore simbolico del linguaggio. Ad un lettore occidentale la formula prescelta da Yan potrà risultare difficile a comprendersi. Eppure essa è estremamente coerente con l'oggetto che si propone di descrivere. Quando Yan parla di poesia lo fa sfruttando le sue stesse armi: le immagini e il loro potenziale evocativo (cioè la loro capacità di rimandare a qualcosa di più dei semplici oggetti designati)⁴⁹.

Ritorniamo all'ideale poetico dell'identificazione con l'oggetto: Yan Yu si rende conto che esiste un ostacolo alla realizzazione di una poesia di totale spontaneità e identificazione con le cose, e cioè che la poesia si esprime pur sempre tramite il linguaggio, anche se non è in esso che ne va ricercata l'essenza. A quest'ostacolo egli pensa di poter far fronte in due modi: uno è rappresentato dallo studio quale via all'illuminazione e alla conoscenza, cui si è fatto cenno prima; l'altro consiste nell'adozione di un linguaggio trascendente (che si oppone al linguaggio della comunicazione quotidiana, diventando una sorta di anti-linguaggio) che dovrebbe caratterizzare la poesia. A meno che uno non sia naturalmente provvisto di questo 'dono', deve impadronirsene meditando la poesia dei grandi maestri. Questo tipo di linguaggio è descritto con la formula 'verso vivo'. Ho già affrontato sommariamente il tema della 'frase viva' (huo ju, binomio che nello Canglang Shihua è stato tradotto 'verso vivo' perché specificamente riferito all'ambito poetico). Vorrei però sottolineare come, nell'opera di Yan Yu, l'accezione del termine sia molto più vicina a quella del Chan che a quella tecnica adottata da Lü Benzhong; piuttosto che riferirsi a una tecnica espressiva, il binomio designa una poesia che si eleva sul piano dell'universalità, essendo manifestazione di una comprensione più profonda della realtà, di una conoscenza che non passa attraverso la ragione, ma attraverso l'esperienza diretta, personale, 'affettiva' del mondo. Siamo in presenza di una contraddizione rilevabile per altro anche nel Chan: come può un'esperienza personale divenire universale?⁵⁰ (La domanda potrebbe

⁴⁹ Cfr. Wang Dajin 1982.

⁵⁰ I maestri Chan generalmente ritengono che l'esperienza dell'illuminazione, cioè della comprensione della vera realtà delle cose, spogliate dal velo illusorio

essere posta anche in termini più generali: come può la creazione artistica, che è di natura fondamentale soggettiva, essere apprezzata anche da individui spesso lontanissimi dall'esperienza che l'ha generata? In cosa risiede l'universalità dell'arte?) Il Buddhismo crede in una fondamentale uguaglianza di tutte le cose, sottendendo un'unità alla base dei processi naturali; ma esiste un elemento di unità alla base dei processi creativi? Se sì, dove possiamo rintracciarlo nella teoria poetica di Yan?

In primo luogo l'idea di un'unità dei processi naturali è presente anche nella tradizione cinese a due livelli: come aspirazione (l'ideale taoista dell'unità tra il Dao dell'uomo e il Dao dell'universo), come realtà universalmente accettata dell'origine comune di tutte le cose. Più precisamente, nella cosmologia troviamo il concetto di energia o di materia allo stato primordiale dalla quale si condensano le cose.

Questa 'forza', che si presenta a volte in maniera tangibile, nella forma di materia organizzata, a volte invece come energia che tende a sfuggire alla percezione sensoriale, è il 'qi' 气. Il termine 'qi' designa fondamentale l'esalazione gassosa, il vapore, la materia sottile, e, nella forma originaria pittografica, il suo carattere rappresenta l'esalazione gassosa in moto ascendente⁵¹. È interessante notare come il concetto di 'qi' sia presente, con sfumature diverse, in pressoché tutte le branche della conoscenza e della cultura in Cina. Esso è ciò che aggregandosi produce tutti i fenomeni sensibili e non, dalla materia inorganica alle idee dell'uomo. Nella metafisica ad esempio si distinguono due tipi di 'qi', che sono all'origine della vita e, attraverso questa, del pensiero: un 'qi' di provenienza celeste, 'jing qi' 精 气, e uno di provenienza terrestre, 'xing qi' 形 气, dal quale derivano le varie forme⁵². Così, attraverso il concetto di 'qi', nel pensiero cinese tutte le cose vengono ricondotte a una matrice e soprattutto

delle costruzioni umane, sia essenzialmente un'esperienza estremamente soggettiva, una scoperta personale del discepolo e pertanto ogni volta diversa e nuova. In tal senso essa è anche difficilmente comunicabile.

⁵¹ Needham 1983, p. 269).

⁵² Per le varie accezioni del termine si confronti Pollard 1978, pp. 43-66.

a una sostanza comune. Il 'qi' si configura come una categoria universale che può trovare, e di fatto trova, applicazione anche nell'ambito dell'arte. Va premesso tuttavia che qualunque sia il campo nel quale tale nozione venga applicata, essa conserva comunque il proprio carattere squisitamente fisico e non trascendente, in accordo con la visione nondualistica di spirito e materia del pensiero cinese⁵³.

Come agisce dunque il 'qi' nella creazione artistica? Bisogna prima di tutto considerare che l'opera di creazione per l'artista cinese, non è imitazione della natura ma una sua estensione⁵⁴, una vera e propria forza in grado di istituire essa stessa la realtà, di creare materialmente nuove schegge di mondo. Pertanto la principale caratteristica che essa deve possedere è l'essere informata di 'forza vitale': l'energia creativa (qi) che l'ha prodotta deve manifestarsi e continuare ad agire nell'opera finita. Un'opera d'arte è fondamentalmente la 'manifestazione dell'energia creativa' (qi xiang 气象) del suo autore.

«A prima vista il concetto di qi può facilmente sembrare piuttosto esoterico e astruso al lettore occidentale; di fatto va sottolineato che si tratta anche di una nozione concreta, pratica e tecnica, che può essere effettivamente dimostrata ed esperita. Così ad esempio una ben riuscita trasmissione ed espressione di 'qi' può essere direttamente influenzata da fattori tecnici, quali una corretta impugnatura del pennello, i movimenti del polso, l'angolo di contatto tra la punta del pennello e la carta, ecc. Il 'qi' di per sé è invisibile, ma i suoi effetti e azione sono evidenti e misurabili come, ad esempio, gli effetti e l'azione dell'energia elettrica. Come l'elettricità esso è incorporeo e informe, eppure è reale e fisico: può essere accumulato e scaricato; pervade, informa e anima tutti i fenomeni. Sebbene l'afferrare in pieno questo concetto richiede-

⁵³ Leys 1983, p. 28.

⁵⁴ Come suggerisce Simon Leys nel suo breve saggio sull'estetica classica cinese, la realizzazione di questo ideale artistico in poesia, è resa ancor più facile «dalla fluidità della sintassi e della morfologia della lingua che permette una permanente confusione tra il soggetto e l'oggetto e stabilisce una sorta di porosità, di permeabilità, tra il poeta e il mondo circostante» (1985, p. 25). A proposito delle peculiarità della scrittura poetica cinese si confronti Cheng (1982).

rebbe riferimenti alla filosofia e alla cosmologia cinese, le sue applicazioni estetiche presentano un'universale importanza (...); un dipinto dev'essere investito di una coesione interna che sottolinei le forme e rinvigorisca gli intervalli tra le forme. In un dipinto mediocre queste sono separate da intervalli morti e i vuoti sono spazi negativi. Ma quando un dipinto è caricato di 'qi' esiste uno scambio di corrente che passa tra le forme; la loro interazione fa vibrare il vuoto. Un pittore dovrebbe mirare a trasformare il proprio dipinto in una sorta di campo di energia nel quale le forme costituiscono altrettanti poli tra i quali sono create delle tensioni; queste tensioni — invisibili, eppure attive — assicurano l'unità e il dinamismo vitale della composizione»⁵⁵.

Ho voluto citare questo lungo passo di Leys perché trovo che esprima molto bene il potere efficace del 'qi' nell'arte. Ora nell'opera di Yan Yu non vi sono brani specificamente dedicati alla nozione di 'qi'; eppure da una lettura complessiva dello *Canglang Shihua* si riceve l'impressione che tale nozione sia sempre presente e sottesa al pensiero di Yan. Riporto qui di seguito tutti i passi nei quali l'autore fa riferimento al 'qi' (da me inteso in quest'ambito come 'energia creativa') o meglio alla sua manifestazione, cioè al 'qi' considerato nei suoi effetti sulla composizione poetica (qi xiang 气象):

«Cinque sono i criteri sui quali si basa la poesia (...): i modi e le forme letterarie, il vigore dello stile, la *manifestazione dell'energia creativa*, l'interesse e l'ispirazione, le regole fonetiche della composizione».

«Per quanto riguarda la poesia dei Tang e quella dei nostri giorni (...) è la *manifestazione dell'energia creativa* che è decisamente differente».

«Nella poesia si distinguono: il piano espressivo, i principi (contenuti), le idee, l'ispirazione. (...) nella poesia degli Han e dei Wei espressione, principi, idee e ispirazione (sono tali che) 'non vi è traccia che possa rivelarli'. Nella poesia antica degli Han e dei Wei la *manifestazione dell'energia creativa* è in uno stato di caos primordiale, (sicché) è difficile estrapolare dei versi».

⁵⁵ Leys 1985, pp. 31-32.

«Le opere dell'era Jian An risiedono interamente nella *manifestazione dell'energia creativa*: non si possono prendere i rami scaricando le foglie»⁵⁶.

«Sebbene Xie Lingyun imiti la poesia dei Maestri di Yezhong (Jian An), è la *manifestazione dell'energia creativa* che non è nello stile di questi ultimi».

«La poesia di Meng Jiao 孟郊 (751-814) è sfiorita e la sua *energia (qi)* è compressa e non si manifesta».

«Io ritengo che questo brano (il "Wen Lai Shi", cfr. nota n. 28 al V. cap.) sia effettivamente pregevole, ma è la *manifestazione dell'energia creativa* che non è nello stile di Tao Yuanming».

«Il verso tronco (jue ju 绝句) "sul far del giorno, nel vento dell'Est cavalco un asino zoppo" decisamente non rivela la *manifestazione dell'energia creativa* (caratteristica) dell'apogeo dei Tang, ma somiglia nel linguaggio a Bai Juyuan».

«La poesia di Su Shi 苏轼 e Huang Tingjian è come la calligrafia di Mi Fu: pur essendo di talento vigoroso e forte, alla fine *manifesta l'energia creativa* di Zi Lu 子路 quand'egli ancora non seguiva il Maestro. La poesia dei maestri della fioritura Tang è come la calligrafia di Yan Zhenqing 颜真卿, cioè il talento artistico è virile e maestoso e la *manifestazione dell'energia creativa* è sincera e generosa»⁵⁷.

Da questi passi risulta abbastanza chiaro che: la manifestazione del 'qì' è uno degli elementi fondamentali sui quali poggia l'espressione poetica; il modo particolare nel quale esso si manifesta è l'elemento che caratterizza l'opera poetica e che permette di distinguere un'opera dall'altra; ma al di là delle modalità di manifestazione, la cosa essenziale è che la sua presenza sia tangibile, altrimenti l'opera è come morta; manifestando il 'qì' l'autore dispiega la propria interiorità; infine il 'qì' è l'elemento che garantisce la coesione interna dell'opera in quanto, permeando in maniera diffusa le componenti della poesia (espressione, principi, idee e ispirazione), ne fa un tutto unico e inestricabile, all'interno

⁵⁶ Cioè la poesia dell'era Jian An va considerata strettamente come un'unità.

⁵⁷ Dalla lettera allo zio Wu Ling. Per chiarimenti relativi ai passi citati si vedano le note alla traduzione.

del quale le parti prese isolatamente non hanno senso. Attraverso l'azione del 'qi' la poesia prende vita e, si perdoni la forzatura, entra nel ciclo dei processi naturali, nel fluire delle cose.

In altre parole, come emanazione dell'interiorità e dell'energia creativa dell'artista, la poesia (l'arte) condivide la medesima sostanza dalla quale, in natura, le cose si generano e fluiscono. Non esiste differenza sostanziale tra il 'qi' della creatività naturale e il 'qi' della creatività umana.

Sebbene nello *Canglang Shihua* manchi un discorso organico a questo proposito, credo che la nozione di 'qi' sia comunque da tener presente al fine della comprensione di concetti chiave quali quelli di 'verso vivo' o 'penetrare lo spirito'. Si tratta di una categoria talmente diffusa nel pensiero cinese che non è pensabile che Yan la ignorasse nell'elaborazione di una teoria che, secondo sua esplicita dichiarazione, mira ad evincere l'essenza della poesia ed è diretta verso un 'discorso unitario' (o sull'unità).

Questi dunque i temi centrali dello *Canglang Shihua*. Ma molte domande restano ancora aperte: in cosa risiede realmente la poesia? Nella 'meravigliosa illuminazione'? Nell'"interesse ispirato"? Nella 'manifestazione dell'energia creativa'? Quali ne sono l'essenza e le finalità? Linguaggio trascendente, idee, espressione di 'sentimenti e inclinazioni' o 'penetrare lo spirito'? Una di queste cose o il loro insieme armonico? Le risposte restano irrimediabilmente nel vago, come se l'autore rifiutasse di offrire una soluzione univoca. Se la vaghezza fosse veramente frutto di una scelta, credo che allora essa dovrebbe essere annoverata a buon diritto tra le tematiche fondamentali dell'opera. Personalmente ritengo che lo *Canglang Shihua* offra una molteplicità di spunti che si sottraggono giocoforza ad un'analisi puntuale. In fondo, se 'l'ingegnosità della poesia è penetrante e sottile e non può essere congelata in parole', cos'altro resta alla critica poetica se non il suggerire la via dell'intuizione? Il particolare registro di linguaggio scelto da Yan punta decisamente in questa direzione, e resta una delle chiavi interpretative più affascinanti dell'opera. La metafora Chan sembra voler sottolineare una convergenza di aspirazioni tra il Chan e la poesia: la ricerca di un diverso approccio col mondo. Se le aspirazioni sono le stesse, la via non può che essere simile.

Se l'obiettivo dell'illuminazione buddhista è il raggiungimento

della verità ultima, quello dell'illuminazione poetica è la realizzazione di una poesia nella quale il creatore si fonde con l'oggetto creato; una poesia, per dirla con Yan, che 'penetra lo spirito', facendosi manifestazione della verità profonda delle cose ed estensione viva e pulsante della forza creatrice. Tale poesia sarà necessariamente ineffabile, poiché la sua natura risiede in qualità che trascendono il piano del significante e del significato. Le suggestioni che da essa emanano non sono enumerabili né identificabili, ma solo intuibili. E non è escluso che la via della poesia possa divenire per alcuni, come il Chan, una via all'autorealizzazione.

CANGLANG SHIHUA

AVVERTENZA

La presente traduzione si basa sulla redazione dello Canglang Shihua contenuta nell'opera Lidai Shihua di He Wenhuan (fine XVIII sec.) (1981, Beijing Zhonghua Shuju). Di grande aiuto, ai fini della comprensione del testo, è stata l'edizione annotata e commentata da Guo Shaoyu (1961), nonché il complesso apparato critico e filologico elaborato da Debon (1962), che mi ha spesso guidato nella stesura delle note e nella traduzione dei brani poetici presenti nello Canglang Shihua.

Per motivi di brevità e chiarezza, dei numerosi autori spesso citati da Yan Yu con lo 'zi' (nome personale) o con pseudonimi, ho invece fornito unicamente il nome ufficiale. Di quei generi letterari, i nomi dei quali non era possibile rendere esattamente in italiano, ho preferito lasciare la denominazione in cinese. Lo stesso dicasi per i generi più noti col nome cinese che con quello tradotto (ad es.: Yue Fu). I brani racchiusi tra parentesi quadre rappresentano interventi dell'autore, mentre quelli tra parentesi tonde sono interventi miei, tesi a rendere più espliciti alcuni passi dell'opera.

Il sistema di trascrizione fonetica è il 'pin yin' attualmente adottato nella Repubblica Popolare Cinese.

Ere e date sono anch'esse in parentesi quadre. Nelle note, infine, i titoli delle opere che compaiono più frequentemente sono a volte abbreviati, secondo il seguente schema:

CLSH: *Canglang Shihua*

QTS: *Quantangshi*

YFSJ: *Yuefu Shiji*

YTJ o YTXY: *Yutaiji* o *Yutai Xinyong*

Le note alla traduzione non sono intese quale analisi filologica dell'opera, ma semplicemente quale contributo all'interpretazione del testo. Lo Canglang Shihua non presenta particolari difficoltà linguistiche al traduttore, ma il carattere lapidario e tutt'altro che esplicito di molte parti dell'opera può renderne spesso ardua la resa in italiano. La concisione è una delle peculiarità della lingua cinese scritta, e da essa deriva molta parte della bellezza e del fascino di questo particolare testo. Ho ritenuto significativo tentare di trasporre in traduzione la stringatezza dello stile di Yan. Mi auguro di esservi almeno in parte riuscita.

CHIARIMENTI SULLA POESIA

Tra le correnti degli adepti al Chan¹ si distingue un piccolo ed un grande veicolo², una scuola meridionale ed una settentrionale³, una via sbagliata ed una retta. Il discepolo deve procedere dal veicolo supremo, acquisire l'occhio della vera legge⁴ e venire illuminato sulla prima virtù⁵. Quanto al piccolo veicolo, Sravaka⁶ e il frutto di Patryeka⁷, essi sono tutti non retti.

¹ 禪 Chan. Translitterazione del termine indiano 'Dhyana', che significa 'meditazione'. Corrente del Buddismo cinese, più nota sotto in nome giapponese di 'Zen'.

² 小, 大乘 Xiao, da sheng. Hinayana e Mahayana. Si tratta dei due principali aspetti e poi scuole del Buddismo sorti ancora nell'India antica e successivamente giunti in Cina.

³ Scuole risultanti dalla spaccatura verificatasi nel Buddismo Chan nel VII sec. d.C., tra sostenitori dell'illuminazione istantanea (Teorizzata dal VI patriarca Hui Neng) e sostenitori dell'illuminazione graduale.

⁴ 正法眼 Zheng fa yan. La vera legge o dottrina. Traduzione del termine indiano 'Dharma', che può essere interpretato come il complesso dei fenomeni e delle loro qualità e caratteristiche, o come la legge morale fondamentale che regola l'universo. Cfr. Debon (1962), p. 57: «Das wahre Dharma Auge», e Lynn (1987), in Gregory, p. 403: «The true Dharma eye».

⁵ 第一义 Di yi yi. La verità ultima, la più profonda e superiore delle verità secondo il Buddismo. Cfr. Lynn (1987), op. cit., p. 418, nota 72; Guo 1961, p. 12.

⁶ 声闻 Sheng wen. Colui che ascolta. Il termine si riferisce ai discepoli che ricevono la salvezza ascoltando voce del Buddha; nel contesto dello *Canglang Shi-hua* il termine indica lo stadio iniziale della via all'illuminazione.

⁷ 辟支果 Bizhi guo. Il Patryeka o Buddha 'privato' è un illuminato che pur avendo percepito la verità, la tiene per sé senza trasmetterla ad altri.

Trattare della poesia è come trattare del Chan: la poesia dei periodi Han, Wei, Jin, fino all'apogeo della poesia Tang⁸ (fa riferimento) alla prima virtù. La poesia dell'era Da Li [766-779] invece (è comparabile) al Chan del piccolo veicolo, e decade ormai nella seconda virtù. La poesia della tarda epoca Tang pertanto è come Sravaka o il frutto di Patryeka⁹.

Colui che studia la poesia dei periodi Han, Wei, Jin, fino all'apogeo della poesia Tang si fa seguace della setta Lin Ji¹⁰; colui che studia la poesia dell'era Da Li si fa invece seguace della setta Cao Tong¹¹.

Generalmente parlando la via del Chan risiede unicamente nella 'meravigliosa illuminazione'¹².

⁸ **盛唐** Sheng Tang. Periodo della dinastia Tang (713-765) delimitato dalle ere Kai Yuan (713-741) e Da Li (766-779), caratterizzato dalla massima fioritura poetica a opera di grandi maestri quali Wang Wei, Meng Haoran, Li Bai, Du Fu, Gao Shi, Cen Shen, etc. Si tratta di una suddivisione cronologica che fa riferimento alla produzione poetica, e che secondo lo *Ci Yuan* è da far risalire proprio allo *Canglang Shihua*, in **初唐** 'Chu Tang': principio dei Tang, **盛唐** epoca di fioritura, e 'Wan Tang' **晚唐** : tarda epoca Tang. Yang Shichong della dinastia Yuan, nella sua opera *Tang Yin*, parla invece di fioritura (Sheng Tang), 'Zhong Tang' **中唐** : Tang intermedi, e tarda epoca Tang (Wang Tang). Nell'opera di epoca Ming *Tang Shipin Hui*, la produzione poetica Tang è suddivisa nei quattro periodi di principio, fioritura, epoca intermedia e epoca tarda (ibidem). Nel periodo Qing, Wang Shizhen (ibid.) si riferisce anch'egli ad una triplice suddivisione.

⁹ Cfr. note 6/7.

¹⁰ **临济** Linji. Una delle cinque sette della scuola Chan meridionale (cioè: Linji, Caodong, Yunmen, Fayan, Guiyang).

¹¹ Cfr. nota precedente.

¹² **妙悟** Miao wu. Miracolosa illuminazione. Cfr. Yu (1987), p. 215, che traduce il binomio come 'Marvellous awakening', Lynn (1987), op. cit. p. 403: 'Marvelous enlightenment'; Debon (1962), p. 57; 'Mysthische Erleuchtung'; infine Liu (1962), p. 85, traduce 'Intuitive apprehension', percezione, comprensione intuitiva, e personalmente questa è la resa del termine che preferisco. Sfortunatamente, una volta isolato, il termine wu (nella terminologia buddista: illuminazione, risveglio) tradotto come 'percezione', 'comprensione' diventa troppo generico, e non rende conto della qualità particolare della percezione.

Anche la via della poesia risiede nella 'meravigliosa illuminazione'.

Ora l'abilità nello studio di Meng Haoran è di gran lunga inferiore a (quella di) Han Yu; ma la sua poesia di per sé si eleva al di sopra di quella di Han Yu, (poiché) si basa unicamente sulla meravigliosa illuminazione.

Solo (mediante) l'illuminazione dunque si diviene esperti (nella poesia), e si acquisiscono caratteristiche originali.

Tuttavia l'illuminazione può essere superficiale o profonda; vi è un'illuminazione parziale e limitata; un'illuminazione che penetra a fondo, e un'illuminazione mediante la quale si acquisisce sì una conoscenza, ma solo una comprensione parziale.

(La poesia di) epoca Han e Wei è superiore (pur) non basandosi sull'illuminazione. A partire da Xie Lingyun fino ai numerosi autori dell'apogeo della poesia Tang, l'illuminazione è penetrante e profonda. Gli altri, benché illuminati, mancano tutti della prima virtù¹³.

La mia critica non è eccessiva, né è irragionevole distinguere (a proposito); nel mondo è possibile vi siano uomini inutili, non parole inutili.

Tale è dunque il Dao della poesia. Se vi è qualcuno che ritiene che le cose stiano diversamente, allora vuol dire che la sua lettura della poesia non è stata adeguatamente ampia, e il suo esame della poesia non è stato approfondito.

Si provi a prendere la poesia dei periodi Han e Wei e la si esamini a fondo; poi si prenda la poesia dei periodi Jin e Song e la si esamini a fondo; poi la poesia delle dinastie meridionali e settentrionali; e ancora si prenda la poesia di Shen, Song, Wang, Yang, Lu, Luo e Chen Shiyi¹⁴; e la poesia dei numerosi autori delle ere Kai Yuan [713-741] e Tian Bao [742-755]; e poi singolarmente la poesia di Li Bai e Du Fu; e ancora la poesia dei dieci talenti dell'era Da Li¹⁵ e la poesia dell'era Yuan He [806-820];

¹³ Cfr. nota 5.

¹⁴ Si tratta di Shen Quanqi, Song Zhiwen, Wang Bo, Yang Jiong, Lu Zhaolin, Luo Binwang, Chen Ziang. Cfr. l'indice dei nomi.

¹⁵ 大历十子 Da Li shi zi. Lu Lun, Ji Zhangfu, Han Hong, Qian Qi, Si Kongshu, Miao Fa, Cui Tong, Geng Wei, Xia Houshan, Li Duan.

infine si prendano approfonditamente in esame i numerosi autori della tarda epoca Tang e, nell'attuale dinastia, la poesia di Su Shi e Huang Tingjian e i tanti autori che fanno loro seguito: i loro veri vizi e virtù non potranno rimanere occultati.

Se tale è l'aspetto delle cose e non lo si riconosce, vuol dire che la nostra vera capacità conoscitiva è stata ottenebrata dalla dottrina straniera della volpe selvatica¹⁶ e non c'è medicamento che ci possa salvare, (sicché) alla fine non verremo illuminati.

Ora per colui che studia la poesia è (in primo luogo) importante la conoscenza. È importante che l'esordio sia corretto e che le aspirazioni sino elevate.

Che si prendano gli Han, i Wei e l'apogeo dei Tang come maestri e non gli uomini e le opere successive alle ere Kai Yuan e Tian Bao.

Se di propria volontà si procede contortamente, vuol dire che il demone della poesia bassa e volgare è penetrato nelle più intime regioni dell'animo, per cui le aspirazioni non saranno elevate. Si procederà senza mai arrivare, (per quanto) si possano incrementare gli sforzi. Una mancanza all'inizio della via (fa sì che) quanto più veloce si corra tanto più ci si allontani (dalla meta) poiché l'esordio è stato scorretto.

Perciò si dice: (se) apprendi il livello superiore ti accosterai al conseguimento di un livello mediocre; (se) apprendi un livello mediocre acquisirai un livello inferiore.

Inoltre si dice: (colui) la (cui) conoscenza supera quella del maestro è lecito che la trasmetta; (colui) la (cui) conoscenza è allo stesso livello di quella del maestro, sottrae al maestro la metà del suo valore.

Il vigore (nello studio della letteratura) deve essere indirizzato verso i livelli più elevati per (poi) discendere a livelli mediocri; non è possibile partire da un livello modesto per raggiungerne uno elevato.

In primo luogo è necessario leggere attentamente i *Testi di*

¹⁶ 野狐外道 Ye Hu wai dao, ovverosia il Chan della volpe selvatica. Con questa formula Yan Yu identifica le correnti eterodosse della dottrina Chan.

*Chu*¹⁷, recitarli da mattina a sera, e riconoscerli quale fondamento del proprio studio; poi leggere i *Diciannove antichi poemi*¹⁸, i quattro volumi degli *Yue Fu*¹⁹, le poesie in versi pentasillabici di Li Ling, Su Wu, degli Han e dei Wei: è necessario che di tutte queste opere si faccia una lettura approfondita. Che si indulga nella meditazione delle due raccolte di Li Bai e Du Fu, come si fa nella moderna esegesi dei classici. Infine si afferri il significato delle opere dei famosi autori dell'apogeo dei Tang e lo si lasci fermentare nel petto: ecco che naturalmente si verrà illuminati. Se anche lo studio non raggiungerà lo scopo, non si smarrirà la retta via.

Questo è dunque procedere dalle vette più alte²⁰; è ciò che si dice 'la strada unica (che conduce) verso l'alto'; è (l'andare) diritti alla fonte originaria (delle cose); è la porta immediata (all'illuminazione); è la lama unica che penetra decisa²¹.

¹⁷ 楚辞 *Chu Ci Testi di Chu*. Raccolta di componimenti poetici diversi redatta nello stato di Chu all'epoca dei Regni combattenti, che identificherà poi anche un genere letterario. La denominazione *Chu Ci* risale alla fase iniziale della dinastia Han occidentale. Poiché tra i poemi raccolti sotto tale nome il più rappresentativo è il *Li Sao* di Qu Yuan, in seguito con il titolo *Sao* si passò spesso ad indicare tutti i *Testi di Chu*. A partire dalla dinastia Han, per *Chu Ci* si intende la raccolta generale delle opere di Qu Yuan e di numerosi altri autori.

¹⁸ 古诗十九首 *Gu Shi Shijiu Shou*. Poesie anonime a cinque caratteri degli Han orientali, successivamente incluse nella raccolta poetica di Xiao Tong dei Liang (VI sec. d.C.), dal titolo di *Wen Xuan*. Una traduzione parziale di questa antologia è quella ad opera di Knechtges (1982) (1987).

¹⁹ 乐府 Il termine *Yue Fu* identifica un genere poetico di canzoni e ballate popolari sviluppatosi durante la dinastia Han. Non è chiaro a quali *Yue Fu* si riferisca l'autore.

²⁰ 顶字 *Ding ning*. Lynn (1987), p. 403, traduce: «To work from the top of the head». La testa è quella di Sakyamuni, come risulta dal passo del maestro Chan, Jie Chen (1080-1148) citato da Lynn (cfr. Lynn, pp. 416-417, nota 68). Secondo l'interpretazione di Lynn l'espressione sarebbe un'allusione ai pericoli insiti nella via all'illuminazione, di una difficoltà tale da essere quasi insuperabili, anche con capacità analoghe a quelle di Sakyamuni. Qui per estensione l'espressione indica le difficoltà del tirocinio poetico, e come, seguendo un corretto programma di studi, lo studente possa partire avvantaggiato nell'affrontarle.

²¹ Cfr. Lynn (1987), pp. 417/418, note 69, 70, 71. L'espressione 'la strada unica che conduce verso l'alto' (上 - 路 *shang yi lu*) è attribuita a un maestro Chan,

Cinque sono i criteri sui quali si basa la poesia: (sono detti) i modi²² e le forme letterarie, il vigore dello stile, la manifestazione dell'energia creativa, l'interesse e l'ispirazione, le regole fonetiche della composizione²³.

Nove sono gli stili poetici: elevato, antico, profondo, remoto,

Bao Ji (720-814) e indica in questo contesto la strada che conduce all'illuminazione poetica. '(Andare) diritti alla fonte originaria (delle cose)' è espressione attribuita ad un altro maestro Chan, Zhen Jue (665-713). Gen Yuan (根源) significa letteralmente 'radice e sorgente'. Ricercare la ragione ultima delle cose?

'La lama che penetra decisa (lett. diritta)' (单刀直入 dan dao zhi ru) è un'allusione all'affermazione di un maestro Chan, Ling Yu: «Se uno riesce ad ottenere un singolo colpo di spada diritto (al cuore), che egli sia santo o peccatore, tutte le passioni cesseranno, ed egli manifesterà completamente la vera ed eterna verità del Buddha». È lo strumento del quale deve fornirsi l'apprendista poeta per giungere senza deviazioni alla verità della poesia.

²² 体 Ti. Il termine riveste una gamma di significati affini, il che rende difficile darne una traduzione univoca. Nell'ambito della letteratura e della calligrafia esso designa tanto lo stile, la forma, il modulo espressivo, quanto il genere inteso come categoria di opere identificate in base alla condivisione di determinate caratteristiche. La difficoltà risiede nel fatto che il termine è spesso usato indifferentemente nei suoi due significati, per cui, quando il contesto non indica chiaramente di quale dei due si tratta, la traduzione rimane inevitabilmente dubbia. Nello *CLSH* il problema si presenta continuamente, in particolare nel II capitolo, nel quale l'uso di 'ti' da parte dell'autore oscilla tra il significato di 'stile individuale di un poeta' e quello di vero e proprio genere letterario più o meno codificato.

²³ È incerto se i cinque binomi che costituiscono i criteri della composizione poetica vadano tradotti separandone le componenti, o considerandoli come entità uniche. Nel dubbio ho tradotto come espressione unica solo quelli che non sembravano aver senso separatamente. Come rileva Debon (1962), pp. 122/123, note 49, 50, molti di questi binomi non verranno più usati nel corso dell'opera.

气 象 Qi xiang. Debon, traduce 'Geist-Geptraege' spirito-impronta, scindendo l'espressione. Tuttavia in tutti gli altri casi in cui essi compaiono, egli fonde di nuovo i due termini, traducendoli come 'geistige Geptraege' impronta spirituale. La resa di 'qi' come 'spirituale limita però a mio parere l'accezione della parola alla sola sfera dell'uomo, mentre nella concezione tradizionale essa designa un elemento (forza o energia che dir si voglia) che è comune all'intero cosmo.

兴 趣 Xing qu. Anche qui è difficile dire se l'autore si riferisca ai due concetti distinti di 'interesse' ed 'ispirazione', o all'idea unica di 'interesse (ciò che stimola l'affettività del poeta) ispirato'. Debon, p. 60, traduce 'Stimmung - Inspiration'.

evocativo, fermo e vigoroso, originale, mesto-grandioso, gentile²⁴.

In tre punti essa si concretizza: nell'esordio e nella conclusione, nella norma della versificazione, nelle 'parole occhio'²⁵.

La sostanza della poesia, espressa a grandi linee, è duplice: l'essere rilassato e senza costrizioni; l'essere composto e incisivo. Il suo scopo è unico: penetrare lo spirito²⁶. Penetrare lo spirito è dunque lo scopo finale della poesia, e (ad esso) non c'è bisogno di aggiungere altro.

Solo Li Bai e Du Fu lo hanno raggiunto, (al confronto coi quali) ben misere sono state le conquiste altrui.

Ora la poesia investe capacità particolari che non sono in relazione con i libri, e interessi peculiari che non sono in relazione con la ragione.

Ma non avendo letto molti libri e facendo un uso limitato della ragione, non è possibile evincerne le finalità: questo è (appunto) ciò che vien detto chi 'non percorre la via della ragione' e 'non cade nelle reti della parola' è superiore²⁷.

²⁴ Cfr. Debon (1962), pp. 123-125, nota 50.

²⁵ 字眼 Zi yan. Parole occhio. Sono delle parole che intervenendo inaspettatamente, rispetto a quanto il tenore del verso lascerebbe prevedere, e rompendone quindi in un certo senso la struttura, si fanno portatrici di un significato più profondo.

L'espressione è da considerarsi equivalente a 句眼 ju yan — occhio del verso — o a 诗眼 shi yan — occhio della poesia. Si potrebbe argomentare che esse costituiscono la chiave interpretativa fondamentale per le poesie nelle quali sono presenti. Cfr. Fisk (1976), pp. 153-201, dove l'autore identifica le parole occhio come parte di una funzione di 'evidenziazione' (foregrounding), grazie alla quale «... i meccanismi di deviazione provvedono una struttura contrastante nel poema che è l'essenza della sua organizzazione del significato» (Fisk, op. cit., p. 157).

²⁶ 入神 Ru shen. Come è stato sottolineato nell'introduzione l'espressione 'ru shen' significa essenzialmente 'penetrare lo spirito delle cose', al fine di giungere ad una loro più profonda comprensione. Essa si fa portatrice di un ideale poetico di identificazione con la natura e di fusione tra l'interiorità del poeta e il mondo esterno. Antecedenti di tale espressione sono rintracciabili in diverse fonti antiche, prima fra tutte il *Libro dei Mutamenti*. A questo proposito cfr. Liu (1975), pp. 36-37.

²⁷ Espressione ispirata al Zhuang Zi: «Una volta che il pesce è nella rete, prendi il pesce e dimentica la rete» (cit. in Lynn, 1987, p. 419).

Poesia è cantare i sentimenti e le inclinazioni naturali.

I numerosi autori dell'apogeo della poesia Tang si basarono unicamente sull'interesse ispirato²⁸: l'antilope si appende per le corna (ad un ramo) per non lasciare tracce che possano tradirla²⁹. Perciò il prodigio (della loro poesia) è penetrante e squisito ed è impossibile condensarlo (in parole)³⁰.

Simili ad un suono nello spazio, al colore di un'apparizione, alla luna nell'acqua, all'immagine nello specchio, così mentre le parole sono limitate, le idee non hanno confini³¹.

Gli autori delle epoche recenti hanno creato (servendosi del) bizzarro e del singolare, separando e combinando³². Infatti hanno fatto poesia servendosi della perizia letteraria, del talento nell'erudizione e dell'argomentazione. Non c'è da meravigliarsi se essa è raffinata; (ma) alla fine non è (paragonabile) alla poesia degli anti-

Il senso è che l'erudizione e l'uso della ragione sono strumento e non scopo della poesia.

²⁸ 兴趣 Xing qu. Lynn, op. cit., p. 404 traduce: 'inspired feeling'. Debon, p. 61: Stimmung, Inspiration.

²⁹ 羚羊挂角, 无迹可求 Ling yang gua jiao, wu yi ke qiu. Metafora dell'ineffabilità della poesia. Secondo una leggenda l'antilope prima di ritirarsi a dormire, si appendeva per le corna ad un albero, per non lasciare tracce di sé ai cacciatori. La metafora è spesso usata anche nel Chan per esprimere l'ineffabilità dell'illuminazione.

³⁰ 湊泊 Cou po. Il termine viene tradotto in vari modi: Debon, p. 61, interpreta il binomio come riferito alla poesia dei Tang e lo traduce come 'unfassbar' — inafferrabile —. Lynn dal canto suo fornisce in due diversi articoli traduzioni diverse: 'free from blocking' (1975, p. 226) e '(poetry) defies rational analysis' (1987, p. 404). J. Liu (1975, p. 399) traduce come '(the miraculousness of poetry)... cannot be pieced together'. Letteralmente ha il significato di 'congelare, condensare'.

³¹ Metafore Chan dell'illusorietà del mondo fenomenico. La luna nell'acqua è una delle dieci metafore Mahayana riferibili tra l'altro, all'irrilevanza delle varie dottrine (*Foxue Da Cidian*, p. 344). In questo contesto sta probabilmente ad indicare che le parole costituiscono solo la superficie illusoria della poesia, l'immagine riflessa di un'altra realtà. Sulla metafora dello specchio, cfr. Demieville (1987), "The mirror of the mind", in *Sudden and Gradual*, pp. 13-40.

³² 解会 Jie hui. Non è ben chiaro a cosa alluda l'espressione; forse, come ipotizza Debon, ci si riferisce ai 'centoni' di versi.

chi, poiché ciò che (le) manca è 'il suono di un canto accompagnato da tre acclamazioni'³³.

Inoltre queste opere abbondano di citazioni letterarie e non danno ascolto all'ispirazione. Le parole adoperate hanno invariabilmente un antecedente, le rime derivano necessariamente da una qualche fonte, (sicché pur leggendole ripetutamente dal principio alla fine, non si capisce dove vogliano arrivare.

Quelli tra loro di livello più basso fanno poesia con urla rumorose e adirate, estremamente poco consone ad uno stile semplice e sincero, e quasi con parole offensive. Io direi che è pericoloso limitare a ciò la poesia. Ma se le cose stanno in questo modo, allora la poesia moderna non va presa in considerazione?

Io ritengo che vi sia una parte degna di considerazione, ed è quella in armonia con (la poesia de) gli antichi.

Al principio dell'attuale dinastia la poesia seguiva ancora (il costume de) i Tang: Wang Huangzhou studiò Bai Juyi, Yang Yi e Liu Yun studiarono Li Shangyin, Sheng Du studiò Wei Yingwu, Ouyang Xiu studiò la poesia (in stile) arcaico di Han Yu, Mei Yaochen studiò i passi piani e gentili dei poeti Tang³⁴. Ma con Su Shi e Huang Tingjian si cominciò a tradurre le proprie idee in poesia e lo stile dei Tang venne modificato. Gli strumenti adottati da Huang Tingjian divennero straordinariamente raffinati, e coloro che seguirono poggiarono, quanto a metodo, su questa moda, che

³³ 一唱三叹 Yi chang san tan. Secondo la spiegazione dello *Ci Yuan*, nella musica suonata nei templi ancestrali c'era una persona che cantava, mentre altre tre le si univano, sospirando in ammirazione e rispondendo in armonia. Cfr. anche Debon (1962), p. 129/130, nota 65, il quale accoglie invece l'interpretazione del Wihlelm, secondo la quale «La grande cetra cinese viene suonata come uno strumento a percussione. Ma il mistero del suo suono consiste nel fatto che in unico colpo non viene suonata una sola nota, ma le dita della mano sinistra scivolano più volte sulle corde. Le tonalità che ne derivano non vengono naturalmente udite in pieno, bensì servono a stimolare la sensibile fantasia degli ascoltatori». J. Liu (1962, p. 82) traduce l'espressione come: «... leaves three lingering echoes after each note», per cui ciò che mancherebbe alla poesia dei moderni è la capacità evocativa.

³⁴ Per il valore dei termini 'ping dan' 平 淡 si confronti Chaves 1973.

nel mondo prese il nome di Scuola del Jiangxi³⁵. La generazione a lui vicina Zhao Shixiu e Weng Juan amava solo la poesia di Jia Dao e Yao He, e gradualmente si fece ritorno ad uno stile limpido e sobrio. I poeti della Scuola del Jianghu³⁶ presero spesso a modello tale genere, e al contempo si diedero il nome di 'scuola Tang'. Ma non sapevano di accedere (in realtà) soltanto al livello dello Sravaka e del frutto del Patryeka³⁷. Forse che (potevano

³⁵ 江西宗派 Jiangxi zongpai. Corrente poetica della dinastia Song settentrionale, della quale Huang Tingjian è considerato il fondatore. Essa si sviluppò a partire dall'influenza che quest'ultimo esercitò sui circoli poetici dell'epoca. Sebbene Huang non fosse il poeta di maggior successo del periodo, tuttavia la sua poesia era quella che meglio rappresentava le caratteristiche essenziali della produzione Song. Egli elaborò e trasmise una tecnica poetica, seguita ed imitata dalla maggior parte dei suoi contemporanei. Il circolo poetico comprendeva numerosi autori, dei quali solo una parte era originaria del Jiangxi. Il nome del circolo deriva forse dal fatto che il caposcuola, Huang proveniva da questa regione. Da un punto di vista contenutistico la poesia della scuola del Jiangxi, almeno per quanto riguarda i suoi più eminenti esponenti, quali Huang Tingjian e Chen Shidao, descriveva esperienze di vita e dava voce ai sentimenti e al pensiero degli autori. Da un punto di vista teorico invece, il pensiero fondamentale della scuola è ben sintetizzato da alcune formule attribuite a Huang Tingjian, quali: 'appropriarsi dell'embrione e cambiare le ossa', 'trasformazione catalitica del ferro in oro', 'trasformare il vecchio in nuovo', che alludono ad un metodo creativo essenzialmente basato sulla rielaborazione di materiali preesistenti. Nel progetto originario dei suoi artefici tale metodo doveva condurre ad esiti del tutto originali di sperimentazione poetica. Di fatto, almeno se vogliamo dare ascolto alle accuse di Yan Yu, esso degenerò presso molti autori, in una produzione priva di novità e vitalità, nel virtuosismo, e nell'abuso delle citazioni letterarie. L'attestazione più antica della scuola oggi esistente è costituita dall'opera di Hu Zu *Poetica collezionata da un pescatore eremita di Tiao Xi*.

³⁶ 江湖诗人 Jianghu Shiren. Circolo poetico sviluppatosi nel corso della Dinastia Song Meridionale che ebbe, come suoi esponenti più rappresentativi, poeti quali Liu Guo (1154-1206), Dai Fugu, Jiang Kui (1155-1221), Liu Kezhuang (1187-1269), Ao Taosun (1154-1227) e altri. La loro poesia si fece spesso manifestazione di sentimenti patriottici e di scontento nei confronti della politica governativa. Il circolo si ispirò alla poesia della tarda epoca Tang.

³⁷ Cfr. note 6-7.

equipararsi) all'occhio della vera legge Mahayana³⁸ dei grandi maestri Tang?

Ahimé! L'occhio della vera legge non viene più trasmesso da lungo tempo. Una teoria della poesia Tang non è (ancora) stata creata, (ma) vi sarà un tempo (nel quale) il Dao della poesia (propugnato) dai Tang si chiarirà.

Ora dato che avendo creato questo stile, lo si è definito Tang allora lo studente apprende che la poesia Tang si limita di fatto a ciò. E non è forse una sfortuna questa per (la trasmissione dei) i fondamenti del Dao poetico?!

Pertanto io non esprimerò valutazioni personali: definirò in particolare ciò cui mira la poesia, e inoltre mi servirò del Chan quale metafora; partirò dalle origini (della poesia) degli Han e dei Wei, ritenendo assolutamente opportuno elevare a norma i maestri dell'apogeo Tang. [In seguito metterò da parte gli Han e i Wei, e discuterò solo dell'apogeo Tang, (epoca) che ritengo completa anche nel genere arcaico e regolato]³⁹. Se anche così facendo recherò offesa ai gentiluomini del mondo, non ritratterò (le mie affermazioni).

³⁸ Cfr. nota 4.

³⁹ 古律之体 Gu lu zhi ti. Lo stile arcaico è caratterizzato da versi di tre, cinque, sette, quattro, sei caratteri, non fa uso di parallelismi, né si attiene alle leggi tonali. La rima è piuttosto libera. In questo senso si oppone come stile alla poesia regolata, che, sviluppata al principio dell'epoca Tang, è invece caratterizzata da rigidi schemi tonali e di versificazione. Cfr. *Ci Yuan*, p. 459.

GENERI POETICI (SUDDIVISIONE DEI)

Caduti ormai nell'oblio (i generi) Feng, Ya e Song¹, (lo stile poetico subì) una prima trasformazione che condusse a (la composizione de) il *Li Sao*², poi ancora una seconda trasformazione con la poesia in versi pentasillabici durante gli Han occidentali; una terza (che ebbe come risultato) il genere misto detto Ge Xing³, e una quarta con la poesia regolata di Shen Quanqi e Song Zhiwen.

Il verso pentasillabico sorse con Li Ling e Su Wu [qualcuno dice con Mei Cheng]; quello eptasillabico sorse con l'imperatore Han Wu e dal genere *Bai Liang*⁴; quello tetrasillabico prese le mosse dal maestro del re Chu dei Han, chiamato Wei Meng⁵; quello esasillabico sorse ad opera del funzionario Han, Gu Yong⁶;

¹ 风雅颂 Feng, Ya Song. Le tre sezioni dello *Shi Jing*: 国风 "Guo Feng": Arie degli stati. Sono arie popolari che secondo la tradizione venivano fatte raccogliere dai vari sovrani degli stati feudali per documentarsi sui costumi e l'umore del popolo. "Ya": Poesie nobili suddivise in 'maggiori': 大雅 Da Ya, e 'minori': 小雅 "Xiao Ya". Poesia 'cortese'. "Song": Inni. Musica cerimoniale. Cfr. Bertuccioli (1968) G., pp. 86-94.

² *Li Sao*. Cfr. nota 17 I cap.

³ 歌行 Ge Xing. Denominazione entrata in voga a partire dai Tang per indicare una forma poetica antica, caratterizzata da un insieme di canti e storie stravaganti.

⁴ Han Wu Di nell'anno 108 a.C. avrebbe composto una catena poetica assieme ai suoi venticinque ministri, della quale egli avrebbe fornito il primo verso eptasillabico e ogni ministro uno di quelli successivi. Pare tuttavia che la poesia a sette caratteri fosse già presente nello *Shi Jing* e nel *Li Sao*.

⁵ Wu Weng (228-165 s.C.) fu tutore sotto il re Yuan di Chu, del quale educò il figlio e il nipote. In realtà la poesia a quattro caratteri risale allo *Shi Jing*.

⁶ La sua opera non è pervenuta. Il verso a sei caratteri è già presente nello *Shi Jing*.

quello trisillabico sorse sotto i Jin, con Xia Houzhan; quello ennasillabico sorse con (Cao Mao, ovvero) sua eccellenza il duca di Tan Xian.

Se si discutono (gli stili poetici) da un punto di vista cronologico si avrà: lo stile Jian An [196-220] [titolo di regno della fine degli Han: è la poesia di Cao Zhi, di suo padre e del fratello (Cao Pi), e dei sette maestri di Ye Zhong]⁷. Lo stile Huang Chu [220-226] [da un titolo di regno dei Wei, e in relazione con lo stile Jian An: vanno considerati un unico stile]. Lo stile Zheng Shi [240-248] [da un titolo di regno dei Wei: la poesia di Ji Kang e Ruan Ji].

Lo stile Tai Kang [280-289] [da un titolo di regno dei Jin: è la poesia di Zuo Si e Pan Yue, dei tre Zhang e dei due Lu]⁸.

Lo stile Yuan Jia [424-453] [da un titolo di regno dei (Liu) Song: è la poesia di Bao Zhao, Yan Yanzhi e Xie Lingyun].

Lo stile Yong Ming [483-493] [da un titolo di regno dei Qi è la poesia dei vari autori di epoca Qi].

Lo stile Qi Liang [così è detta la poesia delle due dinastie Qi e Liang].

Lo stile delle dinastie del Sud e del Nord [così è detta la poesia delle dinastie Liang e Zhou. È da considerarsi un unico stile assieme a quello Qi Liang].

Lo stile del primo periodo Tang⁹ [al principio dei Tang si compone ancora secondo il costume dei Chen e dei Sui].

Lo stile dell'apogeo dei Tang¹⁰ [dopo l'era Jin Yun (710-712), i poeti delle ere Kai Yuan e Tian Bao]. Lo stile Da Li [la poesia dei '10 talenti' dell'era Da Li]¹¹. Lo stile Yuan He [806-820] [dei

⁷ Anche detti 'sette maestri di Jian An': Kong Rong, Chen Lin, Wang Can, Xu Gan, Ruan Yu, Ying Yang, Liu Zheng.

⁸ 三张二陆 Cioè Zhang Kang, Zhang Xie e Zhang Zai, Lu Ji e Lu Yun. Cfr. indice dei nomi.

⁹ 初唐 Chu Tang. Cfr. nota 8, cap. I. Tenuto conto che il periodo Sheng Tang comincia con l'era Kai Yuan nel 713, il primo periodo Tang comprende gli anni dalla fondazione della dinastia nel 618 al 712.

¹⁰ Cfr. nota 8, cap. I.

¹¹ Cfr. nota 15 al I cap.

poeti Yuan Zhen e Bai Juyi]. Lo stile della tarda epoca Tang¹². Lo stile dell'attuale dinastia [le opere precedenti e posteriori]¹³. Lo stile Yuan You [1086-1093] [dei poeti Su Shi, Huang Tingjian e Chen Shidao]. Lo stile della scuola del Jiangxi¹⁴ [scuola fondata da Huang Tingjian].

Se si discute degli stili poetici a partire dalle personalità artistiche si avrà (invece): lo stile di Su e di Li [Su Wu e Li Ling]. Lo stile Cao-Liu [di Cao Zhi e Liu Zhen]. Lo stile di Tao [Tao Yuanming]. Lo stile di Xie [Xie Lingyun]. Lo stile Xu-Yu [Xu Lin e Yu Xin]. Lo stile Shen-Song [Shen Quanqi e Song Zhiwen]. Lo stile Chen Sheyi [Chen Ziang]. Lo stile Wang-Yang-Lu-Luo [Wang Bo, Yang Jiong, Lu Zhaolin e Luo Binwang]. Lo stile Zhang Qujiang [Zhang Jiuling conte di Shi Xing, nome personale: Wen Xiangong]. Lo stile Du Fu. Lo stile Li Bai. Lo stile Gao Dafu [Gao, il consigliere imperiale della sinistra, (nome personale) Shi]. Lo stile Meng Haoran. Lo stile Cen Jiazhou [Cen Shen]. Lo stile Wang Youcheng [Wang Wei]. Lo stile Wei Suzhou [Wei Yingwu]. Lo stile Han Yu. Lo stile Liu Zongyuan. Lo stile Wei-Liu [le opere di Wei Yingwu e Liu Zongyuan assommate]. Lo stile Li He. Lo stile Li Shanyin [ovvero dei monti Kun Occidentali]¹⁵. Lo stile Lu Tong. Lo stile Bai Juyi. Lo stile Yuan-Bai [Yuan Zhen e Bai Juyi: il loro costituisce un unico genere]. Lo stile Tu Mu. Lo stile Zhang Ji-Wang Jian [è considerato uguale allo Yue Fu¹⁶]. Lo stile Jia Dao. Lo stile Meng Jiao. Lo stile Tu Xuhe. Lo stile Su Shi. Lo stile Huang Tingjian. Lo stile Chen Shidao [Chen Shidao in origine studiò Du Fu; (ma) il suo linguaggio somiglia a quello di lui solo in alcuni scritti; in altri la sua non è interamente imitazione, e in altri ancora egli

¹² 晚唐 Wan Tang. Periodo successivo all'epoca della fioritura Tang.

¹³ Si allude probabilmente alle opere anteriori e posteriori allo spostamento a sud della dinastia Song (dopo il 1127).

¹⁴ Cfr. nota 32, cap. I.

¹⁵ 西崑體 Xi Kun ti. Stile poetico caratterizzato da un linguaggio ornato e dall'uso raffinato e accurato dell'antitesi. Deriva il nome dalla raccolta poetica dell'inizio dell'epoca Song, dal nome *Xikun Chou Chang Ji* che ebbe grande influenza sui poeti del tempo. Iniziatore dello stile fu Li Shangyin.

¹⁶ Cfr. nota 19, cap. I.

segue il suo proprio stile]. Lo stile Wang Anshi [i 'versi tronchi'¹⁷ di Wang Anshi sono sublimi, i loro passi significativi si elevano al di sopra di poeti quali Su Shi, Huang Tingjian e Chen Shidao; ma rispetto ai poeti Tang egli si trova ad un gradino inferiore]. Lo stile Shao Yong. Lo stile Chen Jianzhai [Chen Yuyi, (nome da adulto) Qu Fei. Comprende anche lo stile della scuola del Jiangxi, ma con qualche differenza]. Lo stile Yang Wanli [questi cominciò con l'imitare Wang Anshi e Chen Shidao, e da ultimo si interessò anche ai 'versi tronchi'¹⁸ dei Tang. In seguito ripudiati gli stili dei vari autori, si differenziò nella forma e nella composizione, come appare dal commento di suo pugno alle proprie opere].

Inoltre vi sono generi definiti come: genere antologico¹⁹ [per quanto riguarda l'antologia poetica, essa varia con le epoche e i suoi stili sono diversi; la catalogazione ad opera dei moderni della poesia arcaica pentasillabica nelle antologie poetiche è inesatta]. Lo stile Bai Liang²⁰ [l'insieme dei Fu eptasillabici di Han Wudi e dei suoi ministri, i versi dei quali fanno uso tutti della rima, e ai quali i posteriori si riferirono come stile Bai Liang]. Lo stile Yu Tai²¹ [la raccolta *Yu Tai* con commento di Xu Ling. Comprende

¹⁷ 绝句 Jue ju. Forma poetica caratterizzata da un rigido schema ritmico e di versificazione. Cfr. oltre, nota 26.

¹⁸ Si veda la nota precedente.

¹⁹ 选体 Xuan ti. Stile antologico. Si tratta dell'antologia poetica *Wen Xuan* compilata durante la dinastia meridionale dei Liang dal principe Zhao Ming (Xiao Tong) (501-531). Comprende opere di autori ed epoche diverse, e riveste una certa importanza nella teoria dei generi letterari per il tentativo operato dall'autore, nella prefazione alla raccolta, di definire quali siano le caratteristiche che distinguono la letteratura da altri generi di scrittura. L'antologia comprende una scelta di Fu (poemi in prosa), di Shi e Yue Fu (poesie), e brani di prosa del periodo Han e delle sei dinastie.

²⁰ 柏梁 Bai Liang. Cfr. nota 4, cap. II.

²¹ 玉台集. *Yu Tai Ji* o *Yu Tai Xin Yong* (新咏) è il nome di un'antologia poetica compilata da Xu Ling (507-583) della dinastia meridionale dei Chen, che comprende poesia degli Han alle dinastie meridionali fino ai Liang, con esclusione dei Yue Fu. Criterio della scelta sembra essere la poesia cortese e amorosa.

la poesia degli Han, dei Wei e delle sei dinastie. Alcuni sostengono che solo ciò che è raffinato o grazioso fa parte dello stile Yu Tai; ma questo in realtà non risponde al vero]. Lo stile dei monti Kun Occidentali²² [cioè lo stile di Li Shanyin e al contempo di Wen Tingjun e dei famosi maestri della nostra epoca Yang Yi e Liu Yun]. Lo stile Xian Lian²³ [la poesia di Han Wo, che parla di abiti e cosmetici. L'opera del poeta porta il nome di 'collezione dello scrigno profumato'].

Lo stile di palazzo²⁴ [di Jian Wen, eccessivamente leggero e frivolo; la sua epoca gli diede l'appellativo di 'stile di palazzo'. I rimanenti stili letterari non sono unitari, ma nelle linee generali non si distaccano da questi].

Si possono distinguere una poesia antica e una poesia moderna²⁵ [cioè poesia regolata], i versi tronchi²⁶, i versi miscel-

²² Cfr. nota 15, cap. II.

²³ 香奁 Xiang Lian. Lo stile risale alla raccolta poetica *Xiang Lian Ji* — Raccolta dello Scrigno Profumato — di Han Wo, che raccoglie poesie di argomento amoroso e tratta di abiti e ornamenti femminili. Lo stile si può far risalire alla poesia aristocratica e cortese del periodo delle Sei Dinastie.

²⁴ 宫体 Gong ti. Letteralmente: Stile di Palazzo, da far risalire all'imperatore Jian Wen dei Liang (dinastie meridionali). Caratterizzato da linguaggio ornato, tratta della vita di corte e delle relazioni amorose.

²⁵ 古诗近体 Gu shi jin ti. La poesia moderna, così definita in opposizione a quella antica, è, come spiega il commento, la poesia cosiddetta regolata che si sviluppò al principio dell'epoca Tang. Essa si suddivide nei due tipi fondamentali di Jue Ju (cfr. nota successiva) e poesia regolata. Quest'ultima ha il verso composto di cinque o sette caratteri, non va oltre gli otto versi (nel qual caso viene detta Pai Lu 排律), ogni distico è rimato e ogni verso segue un rigido schema tonale che impone l'uso regolato dei toni piani e obliqui. Ogni coppia di distici contiene un parallelismo.

²⁶ 绝句. Il Jue Ju, il cui nome risale alla dinastia Tang, ma che sorse con le dinastie meridionali dei Qi e dei Liang, è una sorta di schema prosodico e di versificazione, strettamente imparentato con la poesia regolata. I versi prevedono varianti penta-, esa- e eptasillabiche. Quattro versi costituiscono un 'capo' (brano o strofa?), che utilizza, in base a uno schema predeterminato, toni piani o obliqui nei caratteri che portano la rima. Debon p. 69, traduce Jue Ju come — Kurzgedichte — poesie brevi.

lanei²⁷, i versi trisillabici, pentasillabici ed eptasillabici [da tre fino a sette caratteri in conclusione], come nella seguente poesia di Zheng Shiyi dei Sui:

«Il vento autunnale è limpido, la luna autunnale è chiara, le foglie cadenti si raccolgono e si disperdono, la cornacchia ora è nel nido ora s'alza in volo, pensiero nostalgici: chi sa in qual giorno ci rivedremo; in questa notte, in quest'ora il cuore è pesante»²⁸.

Vi sono poesie (i cui versi sono) per metà pentasillabici e per metà esasillabici [come l'opera di Fu Xiuyi dei Jin: "Cigni e oche selvatiche vivono a Nord del passo"]²⁹; versi da uno a sette caratteri (come) "Neve, luna, fiori ed erba" di Zhang Nanshi dei Tang. Inoltre i poeti dei Sui componevano su ordine imperiale poesie di trenta caratteri: in linea di massima tre versi di sette caratteri e uno di nove; ma poiché non costituiscono una regola, non le elenco in questa sede.

Vi sono canti di tre versi [tale è il canto 'Il grande vento']³⁰ di Gao Zu; le venticinque poesie³¹ dell'antico "Capoluogo di Hua Shan"³² sono tutti 'Ci' di tre versi e molte poesie degli antichi sono analogamente composte]; canti di due versi [il canto "Il fiume Yi" di Jing Ke³³, e anche lo stile delle antiche poesie "Il cavallo

²⁷ 杂言. Come *Za Yan lo Ci Yuan* indica "parole non attribuibili ad un unico autore o disciplina". Come *Za Shi* la definizione identifica invece una poesia di ispirazione non unitaria. Cfr. Guo (1961), p. 71: «Nell'ambito dello stile antico, mescolanza di versi lunghi e brevi».

²⁸ Debon (p. 149 note 194-195) considera i versi di tre, cinque e sette caratteri in relazione ai *Za Yan*. La poesia si trova nella raccolta di Li Bai e reca il titolo di "(Poesia) a tre, cinque, sette caratteri".

²⁹ 鸿雁生塞北 "Hong Yan Sheng Sai Bei". *Yue Fu Shi Ji*, cap. 37.

³⁰ 大风歌 "Da Feng Ge". *YFSJ* cap. 58. Scritta dall'imperatore Han Gao Zu in occasione della vittoria del 196.

³¹ 首 Shou è il classificatore di 'poesia'. Debon traduce la parola come 'capo' (Haupt) poiché a suo parere la traduzione — poesia — sarebbe svante, abbracciando il titolo di una poesia spesso più di un capo (p. 149, nota 202). Si potrebbe forse suggerire la traduzione strofa o stanza?

³² 华山畿 "Huashan Ji". *YFSJ*, cap. 46.

³³ 易水歌 "Yi Shui Ge". Il principe Dan di Yan nell'anno 227 a.C. avrebbe ordinato a Jing Ke (Jing Qing) di assassinare il re di Qin, futuro Qin Shi-

pezzato e il cavallo bianco"³⁴, "Giocare e divertirsi assieme"³⁵ e "La bambina"³⁶ che sono tutte composizioni di due versi]; canti di un verso [come quello dello *Han Shu* che suona:

«Le bacchette dei tamburi non rullano Dong Shao Nian» o ancora la canzone per bambini³⁷ di epoca Han:

«Mille carri e diecimila cavalieri salgono a Bei Mang» e quella di epoca Liang:

«Un cavallo bianco bardato di seta azzurra arriva da Shou Yang», tutte costituite di un verso].

Vi sono i 'Kou Hao'³⁸ [di quattro o otto versi]; i 'Ge Xing'³⁹ [anticamente esisteva un 'Ju Ge Xing'⁴⁰, e un 'Fang Ge Xing'⁴¹; un 'Ge Xing Lungo' e un 'Ge Xing Breve'. Alcuni per definire questo genere usano solo il termine Ge, altri il termine Xing; non si può asserire con certezza (quale sia il termine giusto)].

huang Di. Presso il fiume Yi questi organizzò un banchetto di addio, durante il quale Jing Ke improvvisò un canto sulla cetra: «La tempesta mugghia, il fiume Yi così freddo. Una volta partito, l'intrepido guerriero non farà ritorno». *YFSJ*, cap. 58.

³⁴ 青骢白马 "Qing Cong Bai Ma". La poesia prende il titolo dal verso iniziale. *YFSJ*, cap. 49.

³⁵ 共戏乐 "Gong Xi Le". *YFSJ*, cap. 49.

³⁶ 儿女子 "Ernuzi". *YFSJ*, cap. 49.

³⁷ 童谣 Tong Yao. Canzone per bambini priva di accompagnamento musicale.

³⁸ 口号 Kou Hao. Lo *Ci Yuan* ne distingue due definizioni: titolo di un antico genere di ode, che si riferisce all'improvvisazione del canto; oppure un tipo di canto cerimoniale istituito dai sovrani della dinastia Song in occasione delle feste della primavera e dell'autunno o del compleanno dell'imperatore, come canto augurale.

³⁹ 歌行. Cfr. nota 3 al II cap. Secondo lo *Ci Yuan*, Ge sarebbe la denominazione generale, mentre Xing sarebbe un canto (Ge) accompagnato al racconto di una storia. Nell'epoca Han sarebbe invalsa alternativamente la denominazione Ge o Xing. Gexing sarebbe il nome entrato nell'uso durante la dinastia Tang.

⁴⁰ 鞠. Per lo *Ci Yuan* è uno Yue Fu con toni piani. Gli unici quattro rimasti, attribuiti rispettivamente a Lu Ji, Xie Lingyun, Xie Hui e Li Bai, sono contenuti nel cap. 33 dello *YFSJ*.

⁴¹ 放. Si tratterebbe, secondo lo *Ci Yuan*, del nome di uno Yue Fu.

Vi sono gli 'Yue Fu' [l'imperatore Wu Di dei Han regolamentò i sacrifici al cielo e alla terra e istituzionalizzò lo Yue Fu, adottando i canti di Shao, Dai, Qin e Chu perché vi fossero introdotti, e ne prese l'intonazione che poteva essere eseguita dagli strumenti a corda e a fiato. Lo 'Yue Fu' comprende vari stili e al contempo riunisce in sé vari nomi].

Vi sono i *Testi di Chu*⁴² [dopo Qu Yuan tutte le opere che imitavano i *Testi di Chu* vennero ugualmente chiamate 'Chu Ci'].

Vi sono i 'Canti per Cetra'⁴³ [come l'antico "L'immortale delle acque"⁴⁴ ad opera di Xin Deyuan, o il "Canto della gru che parte"⁴⁵ di Shangling Muzi].

Vi sono i 'Yao'⁴⁶ [Shen Jiong ha scritto un "Yao del bere solitario"⁴⁷, Wang Changlin un "Yao di Kong Hou"⁴⁸, e il *Mu Tian Zi Chuan* contiene un "Yao alle nuvole bianche"⁴⁹].

(Vi è un genere) chiamato 'Yin'⁵⁰ [negli antichi poemi vi è un

⁴² Cfr. nota 17 al I cap.

⁴³ 琴操 Qin Cao. Il Qin è una specie di cetra.

⁴⁴ 水仙操 "Shui Xian Cao". Attribuito dalla tradizione a Bo Ya (Primavera e Autunni).

⁴⁵ 别鹤操 "Bie He Cao". *YFSJ*, cap. 58. Attribuito a Shang Lingmuzi (?), il quale si tramanda avesse preso moglie, ma non avendo avuto figli per cinque anni, fosse stato costretto da padre e fratello a ripudiare la sposa. Lo Yue Fu canta appunto la separazione tra moglie e marito.

⁴⁶ 谣. Canto senza accompagnamento musicale.

⁴⁷ 独酌谣 "Du Zhuo Yao". *YFSJ*, cap. 87.

⁴⁸ 箜篌谣 "Kong Hou Yao". *YFSJ*, cap. 87. Si tratta probabilmente del "Kong Hou Yin" () attribuito a Wang Chanling, anche noto come "Signore Non Attraversare il Fiume", ballata popolare anonima scritta, secondo la leggenda, da una donna sconvolta dalla morte per annegamento del marito, prima di gettarsi essa stessa nel fiume. Il Kong Hou è un tipo di arpa. Cfr. Chou (1980), pp. 109-126.

⁴⁹ 白云谣 "Bai Yun Yao". Cantata, secondo la leggenda, dalla Xi Wangmu, la Regina Madre d'Occidente, al Re Mu. Il nome deriva dal primo verso del Yao: «Nuvole bianche nel cielo».

⁵⁰ 吟. Lo *Ci Yuan* non definisce le caratteristiche dello Yin, ma nomina a mo' di esempio due delle poesie citate anche da Yan: il "Yin della testa canuta"

“Yin di Long Tou”⁵¹, Zhu Geliang compose un “Yin di Liangfu”⁵², e Zhou Wen Jun un “Yin della testa canuta”⁵³; uno chiamato ‘Ci’⁵⁴ [il *Wen Xuan* contiene uno Ci di Han Wu dal nome di “Vento autunnale”⁵⁵; e tra i *Yue Fu* è presente uno ‘Ci di Mulan’⁵⁶]; uno chiamato ‘Yin’⁵⁷ [nelle antiche melodie c’è uno “Yin del tuono”⁵⁸, uno “Yin della cavalcata”⁵⁹, e uno “Yin del drago volante”⁶⁰]; uno è detto ‘Yong’⁶¹ [nel *Wen Xuan* c’è uno

e il “Yin di Liangfu”. La parola indica, fra l’altro, un bisbiglio indistinto, come il frinire degli insetti.

⁵¹ 陇头吟 “Long Tou Yin”. *YFSJ*, cap. 21.

⁵² 梁父吟 “Liang Fu Yin”. Nome di un monte ai piedi del Tai Shan. *YFSJ*, cap. 41.

⁵³ 白头吟 “Bai Tou Yin”. *YFSJ*, cap. 41. Attribuito alla moglie di Sima Xiangru, che l’avrebbe scritto quando il marito voleva abbandonarla.

⁵⁴ 词. *Ci Yuan*: un genere di prosa rimata. Originariamente si presenta come variante dello *Yue Fu*. In seguito si sviluppa come poesia musicata. Il genere nasce coi Tang e fiorisce durante i Song. I versi sono di lunghezza irregolare e, nel numero dei versi, nel numero di caratteri per verso, nell’uso della rima e dei toni, esso adotta una forma propria.

⁵⁵ 秋风词 “Qiu Feng Ci”. *Wen Xuan*, libro VL.

⁵⁶ 木兰词 “Mulan Ci”. Poema in sessantadue versi presente nella sezione dello *YFSJ*, “Liang Gu Jiao Heng Cui Qu” col nome di “Mulan Shi”. Di attribuzione incerta, narra la storia, tratta dalla tradizione popolare, di una ragazza di nome Mulan, che si traveste da uomo per andare alla guerra al posto del padre.

⁵⁷ 引. Secondo lo *Ci Yuan*, un genere di composizione musicale con funzione di preludio o un genere di prosa letteraria sorta dopo i Tang, probabilmente come prefazione o esordio, e sviluppatasi in composizione breve. Sinonimo di Xu 序.

⁵⁸ 霹雳引 “Pi Li Yin”. *YFSJ*, cap. 57.

⁵⁹ 走马引 “Zou Ma Yin”. Canto per cetra del genere *Yue Fu*. *YFSJ*, cap. 58, sez. Qin Qu Ge Ci.

⁶⁰ 飞龙引 “Fei Long Yin”. Il drago volante sta ad indicare l’imperatore. *YFSJ*, cap. 60.

⁶¹ 咏. Lo *Ci Yuan* fornisce tre definizioni: 1. Canto prolungato; 2. Leggere con intonazione ed espressione (recitativo?), o satireggiare, secondo un altro significato dell’espressione ‘feng song’ 讽诵; 3. Componimento poetico.

“Yong dei cinque Signori”⁶²; Chu Guangxi dei Tang compose uno “Yong dello stormo di sparrow”⁶³; uno è detto “Melodia”⁶⁴ [nell’antichità c’era una “Melodia della grande diga”⁶⁵; Jian Wen dei Liang compose una “Melodia del nido del corvo”⁶⁶; uno è detto ‘Bian’⁶⁷ [nello *Xuan* c’è un “Bian della città famosa”⁶⁸, un “Bian della capitale di Luo”⁶⁹ e un “Bian del cavallo bianco”⁷⁰], uno è detto ‘Chang’⁷¹ [Wu Di dei Wei compose un “Chang del soffio vitale”⁷²]; uno è detto ‘Nong’⁷³ [tra gli antichi Yue Fu c’è un

⁶² 五君咏 “Wu Jun Yong”. Attribuito a Yan Yanzhi, celebra cinque dei sette saggi della foresta di bambù: Ruan Ji, Xiang Xiu, Liu Ling, Ruan Xian, Ji Kang. *Wen Xuan*, cap. 21.

⁶³ 群鸦 “Qun Ya”. Contenuto nel cap. 2 del *Quan Tang Shi*.

⁶⁴ 曲 Qu. Componimento musicale o testo cantato di un componimento musicale (*Ci Yuan*). Anche un tipo di prosa rimata che distingue le varietà di ‘da qu’ (periodi Han, Tang e Song) e ‘xiao qu’ (di tradizione popolare), o, dopo i Song, di ‘nan qu’ (qu meridionali) e ‘bei qu’ (qu settentrionali).

⁶⁵ 大堤曲 “Da Di Qu”. *YFSJ*, cap. 48.

⁶⁶ 鸟栖曲 “Niao Qi Qu”. *YFSJ*, cap. 48. Attribuito a Wu Di dei Liang.

⁶⁷ 篇. *Ci Yuan*: lett. un innesto di bambù adoperato per scrivere i libri; il termine è in seguito passato a designare gli scritti in generale. Esso ha anche il significato di volume, sezione, libro, composizione letteraria. Non designa comunque uno specifico genere letterario.

⁶⁸ 名都篇 “Ming Du Pian”. *YFSJ*, cap. 63.

⁶⁹ 京洛篇 “Jing Luo Pian”. Jin Luo indica Luo Yang, così chiamata perché i Zhou e gli Han Orientali vi stabilirono la capitale. Non è chiaro da dove Yan abbia tratto il ‘Pian’. Nel *Wen Xuan* non compare alcun brano con questo nome. Secondo Debon, p. 155, Yan si riferisce al brano precedente. Cfr. Guo, 1961, pp. 77-78.

⁷⁰ 白马篇 “Bai Ma Pian”. Secondo lo *Ci Yuan* si tratterebbe di uno Yue Fu attribuito a Cao Zhi. Opere dallo stesso titolo sono attribuite anche a Bao Zhao e a Shen Yue. *YFSJ*, cap. 63.

⁷¹ 唱. *Ci Yuan*: il significato base sarebbe ‘iniziare’, ‘proporre’; usato in vece del carattere 唱, significa ‘cantare’, ‘suonare’, in questo caso ‘canzone’. Secondo Debon, p. 155, Yan si sarebbe semplicemente servito dell’ultima parola che compare nel titolo per definire uno stile. Stesso discorso vale anche per il ‘pian’ (vedi nota 67).

⁷² 气出唱 “Qi Chu Chang”. *YFSJ*, cap. 26.

“Nong di Jiangnan”⁷⁴]; uno è detto ‘Aria lunga’⁷⁵; uno è detto ‘Aria breve’⁷⁶.

Esistono quattro toni⁷⁷ e otto malattie [i quattro toni furono postulati da Zhou Yong; le otto malattie furono rigorosamente criticate da Shen Yue].

Tra le otto malattie si distinguono: il Ping Tou⁷⁸; lo Shang Wei⁷⁹, il Feng Yao⁸⁰, lo He Xi⁸¹, il Da Yun⁸², lo Xiao Yun⁸³, il Pang Niu⁸⁴, il Zheng Niu⁸⁵. Ma in poesia non è davvero necessa-

⁷³ 弄 . *Ci Yuan*: lett. scherzo, divertimento, ma anche ‘suonare musica o (eseguire) una composizione musicale. Debon, p. 156, legge ‘long’ invece che ‘nong’.

⁷⁴ 江南弄 “Jiangnan Nong”. Secondo lo *Ci Yuan*, il nome di un gruppo di Yue Fu: nell’anno XI dell’era Tian Jian, l’imperatore Wu Di dei Liang introdusse dei cambiamenti in quattordici dei *Canti Occidentali* dal titolo di *Jiangnan Shang Yun Yue* e in sette canti dal titolo di *Jiangnan Nong*. *YFSJ*, cap. 50, sez. “Qing Shang Quci Jiangnan Nong”.

⁷⁵ 长调 Chang Diao. *Ci Yuan*: nome attribuito dai Tang ad una poesia dal verso eptasillabico.

⁷⁶ 短调 Duan Diao. Poesia dal verso pentasillabico. La definizione è da attribuire a Li he.

⁷⁷ 四声 Si Sheng. I quattro toni postulati da Zhou Yong e Shen Yue sono: tono piano 平 ping, ascendente 上 shang, uscente 去 qu, rientrante 入 ru. La teoria dei quattro toni ha probabilmente a che vedere con la riflessione sulla fonetica della lingua cinese, stimolata dalle traduzioni dei testi sanscriti introdotti in Cina nel periodo di diffusione del Buddhismo.

⁷⁸ 平头 . Testa piatta: uso del tono piano all’inizio del verso.

⁷⁹ 上尾 . Coda che sale: uso dell’allitterazione alle estremità del verso.

⁸⁰ 蜂腰 Vita di vespa: toni uguali nel II e nel V carattere del verso.

⁸¹ 鹤膝 . Ginocchio di gru: toni uguali nel V e nel XV carattere.

⁸² 大韵 . Grande rima: in un distico, le nove parole che precedono la parola rimata non devono rimare con essa.

⁸³ 小韵 . Piccola rima: esclusione fatta per la rima finale, nelle rimanenti nove parole di un distico non devono esservi due parole rimate tra loro.

⁸⁴ 旁纽 . Bottone laterale: all’interno di un distico non possono essere usate due parole con lo stesso suono iniziale, anche se hanno toni diversi (allitterazione).

⁸⁵ 正纽 . Bottone diritto: all’interno di un distico non si possono usare due parole con la stessa desinenza, anche se differiscono nel tono.

rio essere così inflessibili, né una norma antiquata può costituirne il fondamento.

Inoltre vi è un genere dal nome di 'Tan'⁸⁶ [negli antichi Ci vi è un "Tan della concubina di Chu"⁸⁷ e un "Tan del principe famoso"⁸⁸]; ve n'è uno dal nome di 'Chou'⁸⁹ [c'è un "Si Chou"⁹⁰ nel *Wen Xuan*, e un "Chou del sito solitario"⁹¹ nei Yue Fu]; uno dal nome di 'Cordiglio'⁹² [nel *Wen Xuan* c'è un "Sette Cordogli"⁹³; Du Fu scrisse un "Otto Cordogli"⁹⁴]; uno dal nome di 'Invettiva'⁹⁵ [tra gli antichi Ci c'è una "Invettiva alla notte fredda"⁹⁶, e una "Invettiva della scala di giada"⁹⁷]. Un (altro genere) ha il nome di 'Rimpianto'⁹⁸ [Li Bai scrive un "Rimpianto della notte quieta"⁹⁹]; uno ha il nome di 'Gioia'¹⁰⁰ [Wu Di dei Qi

⁸⁶ 叹. *Ci Yuan*: sospirare; apprezzare o esclamare in ammirazione. Debon, p. 72: Wehklage (lamento).

⁸⁷ 楚妃叹 "Chu Fei Tan". Lo *YFSJ*, cap. 29, contiene quattro canti con questo nome.

⁸⁸ 明君叹 "Ming Jun Tan". Lo *YFSJ*, cap. 29, contiene due canti con questo nome.

⁸⁹ 愁. *Ci Yuan*: preoccupato, in ansia; triste, oppresso; tetro, fosco.

⁹⁰ 四愁 "Si Chou". Composto da Zhang Heng.

⁹¹ 独处愁 "Du Chu Chou". *YFSJ*, cap. 76.

⁹² 哀. La parola significa letteralmente: a) triste, misero; b) sentire simpatia e pietà per qualcuno; c) funerale dei genitori.

⁹³ 七哀 "Qi Ai". Lo *Ci Yuan* definisce i "Sette Cordogli" come una tematica dello Yue Fu di epoca Wei-Jin. Nel *Wen Xuan* vi sono sei brani con questo titolo: uno di Cao Zhi, due di Wang Can, tre di Zhang Cai.

⁹⁴ 八哀 "Ba Ai". Gli "Otto Cordogli" sono un ciclo di otto lunghe poesie.

⁹⁵ 怨. *Yuan*. Espressione di indignazione, scontento o ostilità. Cfr. Guo 1961, p. 80.

⁹⁶ 寒夜怨 "Han Ye". *YFSJ*, cap. 76.

⁹⁷ 玉阶怨 "Yu Jie". Lo *YFSJ*, cap. 43, contiene tre canti con questo titolo.

⁹⁸ 思. Si. Secondo lo *Ci Yuan* il termine ha il significato di riflettere, esaminare un problema, oppure come sinonimo di 'bei' (悲), di pensare con nostalgia a qs., sentirsi triste.

⁹⁹ 静夜思 "Jing Ye Si". Contenuto nel *Tang Shi Sanbai Shou*.

¹⁰⁰ 乐. Le.

scrive una "Gioia per l'ospite stimato"¹⁰¹; Zang Zhi dei Song una "Gioia della Città di Pietra"¹⁰²; uno il nome di 'Bie'¹⁰³ [Du Fu scrive un "Bie del senza casa"¹⁰⁴, un "Bie di un'anziana coppia"¹⁰⁵, e un "Bie delle nozze"¹⁰⁶].

Vi sono interi poemi con l'uso dell'allitterazione e il raddoppiamento della rima¹⁰⁷ [la rima 'Jing' nella poesia di Su Shi (ne è un esempio)].

Vi sono interi poemi nei quali tutti i caratteri sono di tono piano [i quaranta caratteri che compongono l'"Ode di un giorno estivo"¹⁰⁸ di Lu Guimeng sono tutti di tono piano; vi è ancora (un altro tipo di schema tonale nel quale) un verso è interamente costituito di toni piani, uno tutto di toni obliqui].

Vi sono interi poemi nei quali tutti i caratteri sono di tono obliquo [tale è la poesia di Mei Yaochen "Bevo del vino e ne offro a mia moglie"]¹⁰⁹.

Vi è una poesia regolata nella quale i versi superiore ed inferiore rimano a coppie alterne [il I, il III, il V e il VII verso rimano con tono obliquo; il II, il IV, il VI e l'VIII verso rimano con tono piano. Il poeta Tang, Zhang Jie presenta questo genere, ma ciò non basta ad elevarlo a norma e a dilungarsi catalogandolo in questa sede, considerando globalmente il suo stile. Esiste inoltre un

¹⁰¹ 估客乐 "Gu Ke Le". YFSJ, cap. 48.

¹⁰² 石城乐 "Shicheng Le". Nome della città nella quale Zan Zhi dei Song lavorava come funzionario. YFSJ, cap. 47.

¹⁰³ 别. Commiato, separazione.

¹⁰⁴ 无家别 "Wu Jia Bie".

¹⁰⁵ 垂老别 "Chui Lao Bie".

¹⁰⁶ 新婚别 "Xinhun Bie".

¹⁰⁷ 双声叠韵 Shuang sheng die yun. Quando le iniziali di due caratteri sono uguali, si parla di 'shuang sheng'; quando sono le finali a ripetersi, si parla di 'die yun'. È una varietà di allitterazione. Questo tipo di struttura fonica si sviluppa nel periodo delle Sei Dinastie. Secondo Debon, p. 158, tuttavia, esso esisterebbe già nello *Shi Jing*.

¹⁰⁸ Titolo completo: "Xiarijian Zu Zuo Sishengshi Ji Xi Mei" 夏日间居作四声诗寄裴美.

¹⁰⁹ Titolo completo: "Zhouzhong Ye Yu Jiaren Yin" 舟中夜与家人饮.

genere a quattro versi con toni piani e rientranti e un genere a quattro versi con toni obliqui e rientranti, che non hanno influenza sul Dao della poesia e che i moderni non prendono in considerazione].

C'è la rima 'Argano e Verricello'¹¹⁰ [una coppia esce e una entra].

C'è la rima che 'Avanza e si Ritira'¹¹¹ [una avanza e una si ritira].

Ci sono poesie antiche nelle quali una stessa rima viene usata due volte [nella poesia "La bella donna"¹¹² di Cao Zhi (raccolta) nel *Wen Xuan*, è presente due volte il carattere — nan —; nella poesia "Coltivare la virtù degli antenati" di Xie Lingyun è presente due volte il carattere — ren —. Tra i poeti successivi si trovano molti casi simili].

Ci sono poesie antiche nelle quali una stessa rima è usata tre volte [nella poesia di Ren Fang "Compianto per il vicedirettore Fan" inclusa nel *Wen Xuan*, compare tre volte il carattere — qing —].

Ci sono poesie antiche nelle quali tre rime sono usate sei sette volte [tale è l'antica "Poesia per la moglie di Jiao Zhongqing"].

Ci sono poesie antiche che ripetono l'uso di una rima fino a oltre dodici volte [è ancora il caso della "Poesia per la moglie di Jiao Zhongqing"].

Ci sono poesie antiche che adottano lateralmente sei, sette e più rime¹¹³ [tale è il passo di Han Yu:

«Questo giorno basta per rimpiangerlo»,

che presenta l'uso mescolato delle sei rime — dong — est, dong — inverno, — jiang — fiume, yang — sole, geng — età, qing — verde.

Non è certo ciò che Duyan Xiu afferma di Han Yu, cioè che

¹¹⁰ 辘轳韵 Lulu yun. Un tipo di schema metrico adottato nelle poesie di otto versi, secondo il quale i primi due distici si servono di una rima e i due seguenti di una rima diversa.

¹¹¹ 进退韵 Jintui yun. Rima alternata: il I e il VI verso adottano una rima, il II e l'VIII un'altra rima.

¹¹² 美女篇 "Mei Nü Pian". *YFSJ*, cap. 63.

¹¹³ Rime tra parole che hanno una componente fonica simile.

questi imbattendosi nella rima ampliata l'avesse deliberatamente introdotta lateralmente nelle altre rime. Quest'uso della rima antica si riscontra nelle *Rime Raccolte*¹¹⁴].

Ci sono poesie antiche che non presentano affatto l'uso della rima [come nell'antica "Melodia della raccolta dei loti"¹¹⁵].

Ci sono poesie regolate che arrivano fino a centocinquanta rime [Du Fu ha scritto una poesia regolata contenente cento rime, così anche Bai Juyi, mentre Wang Yucheng dell'attuale dinastia, ha scritto un poema regolato in versi pentasillabici contenente centocinquanta rime].

Ci sono poesie regolate che si limitano a tre rime [i poeti Tang presentano uno stile regolato a sei versi pentasillabici, come la poesia di Li Yi:

«La casata degli Han, l'attuale Provincia Superiore, al confine di Qìn presso la Grande Muraglia. Anche col sole le nubi sono sempre più fosche, senza vento la sabbia si agita da sola. L'attuale imperatore è saggio, non combatte e i quattro angoli del mondo sono in pace»¹¹⁶].

Ci sono poesie regolate che da principio alla fine procedono per parallelismi¹¹⁷ [Du Fu usa molto questo stile, non è possibile generalizzare e selezionare (degli esempi)].

Ci sono poesie regolate che non presentano parallelismi in alcun punto [gli autori dell'apogeo dei Tang adottarono questo stile, come nella seguente poesia di Meng Haoran:

«Issate le vele scrutare verso sud-est, i verdi monti e le distese

¹¹⁴ 集韵 Ji Yun. Una raccolta di 53.525 parole e 206 rime, presentata da Sima Guang all'imperatore nell'anno 1067.

¹¹⁵ 採蓮曲 "Cai Lian Qu". YFSJ, cap. 50.

¹¹⁶ Si tratta della poesia "Deng Changcheng" 登长城 contenuta nel I cap. del *Quan Tang Shi*.

¹¹⁷ 对 Dui. Letteralmente: rispondere o rivolgersi verso qualcosa. Il termine è adoperato in poesia per indicare degli elementi che si richiamano reciprocamente, essendo in relazione sintattica o semantica. Il parallelismo, in cinese, può giocare anche con una componente visiva, contrariamente a quanto avviene nelle lingue alfabetiche. Il parallelismo include grossomodo fenomeni di giustapposizione, antitesi e simmetria e può trovarsi sia in un distico che all'interno di uno stesso verso.

d'acqua lontano, il convoglio di navi contende i vantaggi della traversata, nel loro andare e venire esse seguono il vento e i flutti; mi si chiede oggi dove dirigiamo, Tian Dai si informa da Shi Qiao. Sedere a guardare la sera rosata, chiedendosi se è Yicheng quella che è comparsa»¹¹⁸.

O ancora nella poesia "Distese d'acqua sconfinite"¹¹⁹, oppure in "Notte sul fiume a ovest dell'Isola del Bue"¹²⁰ di Li Bai, nella quale gli ornamenti della lingua procedono in accordo con la scrittura, i suoni sono sonori e gli otto versi sono tutti privi di parallelismo].

Ci sono (poesie nelle quali) i caratteri delle strofe successive ripetono quelli delle strofe precedenti [tale è la poesia di Cao Zhi "A (Cao) Biao principe di Po Ma"]].

Ci sono poesie di quattro versi che enunciano un significato profondo [come in questa poesia di Du Fu: «Il picco della fata è bello e straordinario, la casa di Zhao Jun non si sa se c'è ancora, una melodia è rimasta e mostra il rimpianto, il sogno è finito e si è persa la gioia»]¹²¹.

Ci sono versi tronchi detti 'Zhe Yao'¹²². Ci sono poesie ad otto versi dette 'Zhe Yao'. Ci sono poesie che imitano le antiche¹²³. Ci sono versi 'a catena'¹²⁴. Ci sono versi 'Centone'¹²⁵. Ci

¹¹⁸ Titolo della poesia (nel *Meng Haoranji*) è: "Zhouzhong Wanwang"
舟中晚望

¹¹⁹ È il primo verso della poesia contenuta nel *Meng Haoran Ji* dal titolo "Luo Xia Song Xi San Huan Yangzhou"
洛下送奚三还扬州

¹²⁰ Contenuta nel *Tang Shi Sanbai Shou*.

¹²¹ Poesia dal titolo: "Da Li Sannian Chun Baidicheng Fang Chuan Chu Qu Tang..."
大历三年春白帝城放船出瞿塘 ...

¹²² **折腰** Lett.: piegato al centro, inchinato all'altezza della vita. Si tratta di uno schema tonale adottato nella poesia regolata con verso eptasillabico, che inverte l'ordine dei toni così com'è stabilito dalle regole della versificazione, scambiando l'ordine del III verso con quello del IV.

¹²³ **拟古** Ni Gu. Di questo stile poetico che imita quello della poesia antica, si possono trovare degli esempi nel *Wen Xuan*, ad opera di Lu Ji, Tao Yuanming e Bao Zhao.

¹²⁴ **连句** . Il 'lian ju' è una catena poetica nella quale ogni partecipante compone uno o più versi. Primo esempio ne è il *Bai Liang Ji - Raccolta Poetica*

sono (poesie che funzionano per) suddivisione dei soggetti¹²⁶ [gli antichi si suddividevano gli argomenti e ognuno componeva su di un soggetto, per cui assegnando ad una determinata persona un argomento si otteneva un determinato soggetto; altresì detto 'reperimento di un tema']. Ci sono poesie con suddivisione delle rime¹²⁷. Ci sono le rime 'riutilizzate'¹²⁸.

Ci sono le rime 'in accordo'¹²⁹. Le rime 'imprestate'¹³⁰ [tali sono quelle nelle quali, se alla settima rima si è adottato la rima — zhi —, all'ottava si può prendere in prestito la rima — wei —, o alla dodicesima la rima — qi —]. Ci sono le rime 'armonizzate'¹³¹ [il *Chu Ci* e il *Wen Xuan* fanno grande uso della rima

della Terrazza dei Cedri composta dall'imperatore Han Wu Di assieme ai suoi ministri.

¹²⁵ 集句 Jì ju. Genere poetico consistente nell'assemblaggio di versi antichi. Secondo lo *Ci Yuan*, iniziatore del genere sarebbe stato Fu Xian dei Jin, ma esso si consolidò con Wang Anshi, il quale pare amasse in tarda età comporre dei centoni di versi, e con Wen Tianxiang (1236-1283), il quale raccolse versi di Du Fu arrivando a comporre fino a duecento poesie. I versi sono generalmente ordinati in struttura parallela e il genere ha carattere di divertimento.

¹²⁶ 分题 Fēn tí. Altresì detto 探题 tàn tí.

¹²⁷ 分韵 Fēn yùn. Più persone selezionano un certo numero di caratteri, sui quali dovrà cadere la rima, dopodiché da ognuna ne vengono scelti alcuni e, a seconda dei caratteri scelti, si compone poesia.

¹²⁸ 用韵 Yòng yùn. Riprendere la rima della poesia del partner, a cui si sta rispondendo.

¹²⁹ 和韵 Hé yùn. Vedi nota precedente: replicare ad un componimento poetico altrui, adottandone la rima. Quando la rima è uguale, ma il contesto del verso è differente, si parla di 'tong yun' (同韵). Quando invece siano uguali sia la rima che il contesto, si parla di 'bu yun' (步韵). La rima in replica è abbastanza comune tra coppie di poeti della dinastia Tang, quali Yuan Zhen e Bai Juyi, Pi Rixiu e Lu Guimeng, e raggiunge il suo massimo splendore in epoca Song, quando si arriva a comporre fino ad otto, nove poemi in replica.

¹³⁰ 借韵 Jiè yùn. Nella poesia penta- o eptasillabica, l'adozione nel I verso di una 'rima laterale'. Cfr. Zhongwen Dacidian, p. 1064.

¹³¹ 协韵 Xié yùn. Secondo Debon, pp. 164-165, si tratterebbe di una rima tra due parole foneticamente simili, ma non propriamente omofone.

armonizzata]. Ci sono rime moderne¹³² e rime antiche¹³³ [come nella poesia di Han Yu: «Questo giorno è tale da rimpiangerlo», che adotta appunto la rima antica. Delle poesie dello *Xuan* molte di fatto sono di questo tipo].

Ci sono poesie regolate antiche¹³⁴ [tale è lo stile adottato da Chen Ziang e da molti maestri dell'apogeo della poesia Tang], e poesie regolate moderne¹³⁵.

Ci sono i 'Distici della Mascella' e i 'Distici della Gola'.

Ci sono gli 'Esordi'.

Ci sono i 'Versi Declinati' [altresì detti 'Versi conclusivi']¹³⁶.

Ci sono distici paralleli di dieci caratteri [tale è quello (adottato) da Liu Shenxu:

«Onde vaste per mille e diecimila li, giorno e notte una barca solitaria»¹³⁷].

¹³² 今韵 Jinyun. Gli studiosi di prosodia dell'antichità consideravano, come rima moderna, la rima (o meglio la sua pronuncia fonetica) a partire dalle dinastie Sui e Tang.

¹³³ 古韵 Gu yun. A partire dai Song la pronuncia del cinese anteriore all'opera dell'autore Sui, Lu Fayuan dal titolo di Qie Yun (切韵), fu definita 'antica'. Sebbene vi fossero stati dei precedenti in epoca Han e durante le Dinastie del Sud e del Nord, gli studi sistematici di fonetica incominciarono con i Song e fiorirono durante i Qing.

¹³⁴ 古律 Gu lü. Cfr. Debon, p. 165. Stile poetico che, a partire dalle dinastie Liang e Chen, adottò regole tonali e parallelismo.

¹³⁵ 今律 Jin lü. Poesia regolata moderna, cioè la poesia regolata vera e propria, in quanto le regole tonali e il parallelismo rappresentano più che altro un'eccezione nella poesia antica, generalmente caratterizzata, all'opposto, da una grande libertà nella versificazione. La precisazione (moderna) è probabilmente dovuta semplicemente alla precedente menzione di una poesia regolata antica.

¹³⁶ 颌联颈联 Han lian jing lian. Nella poesia regolata penta- o eptasilabica, generalmente di otto versi, si distinguono due distici centrali, i cosiddetti distico della mascella e distico della gola (III/IV e V/VI verso), il cui significato è strettamente collegato e i cui caratteri sono in rapporto di parallelismo, un esordio (I/II verso) e un verso detto declinante, cioè conclusivo, altresì detti 'po ti' 破题 e 'jie ju' 结句.

¹³⁷ Titolo originale della poesia, nel *Quan Tangshi*, è "Hai Shang Shi Song Xue Wenxue Gui haidong Shi" 海上诗送薛文学归海东诗.

Ci sono distici di dieci caratteri [come in Chang Jian:

«Un sentiero tortuoso attraverso un luogo remoto, la sala dei sacrifici nel profondo degli alberi fioriti»¹³⁸ etc.]. Ci sono parallelismi a quattordici caratteri [come nella poesia di Liu Changqing:

«Il viaggiatore sul fiume non sopporta di guardare ripetutamente verso nord, le oche selvatiche ai confini come fanno a volare ancora verso sud?»¹³⁹].

Ci sono distici a quattordici caratteri [come quello di Cui Hao:

«La gru gialla una volta volata via non ritorna, bianche nubi per mille anni nello spazio quieto»¹⁴⁰;

e ancora quello di Li Bai:

«Il pappagallo vola ad ovest verso Long Shan, gli alberi dell'isola profumata come sono verdi»].

Ci sono i 'Parallelismi a Ventaglio'¹⁴¹ [anche detti 'Parallelismi tra Versi Ripartiti' come in Zheng Gu:

«Lo scorso anno ci specchiavamo nel riflesso del torrente sotto i pini, i pini si sono spezzati, la lapide è disertata, il monaco è sparito; oggi ricordo ancora i fatti di Jincheng, la neve s'è sciolta, i fiori sono appassiti, il sogno come mai (è svanito?)»¹⁴². In linea di massima il primo verso si oppone al terzo e il secondo al quarto].

Ci sono i 'Parallelismi Simulati'¹⁴³ [come in Meng Haoran:

«Il cuoco prepara il pollo e il miglio, il fanciullo raccoglie le bacche di alloro»¹⁴⁴ o in Li Bai:

¹³⁸ Nel Quan Tangshi col titolo "Po Shan Si Hou Chan Yuan" 破山寺后禅院.

¹³⁹ Nel Liu Suizhou Shiji, cap. 9, col titolo di "Deng Runzhou Wan Sui Lou Shi" 登润州万岁楼诗.

¹⁴⁰ titolo originale "Deng Huanghelou Shi" 登黄鹤楼诗. In Tangshi Sanbai Shou.

¹⁴¹ 扇对 Shan dui. Cfr. Debon, p. 166.

¹⁴² Dalla poesia dal titolo "Ji Pei Wu Yuan Wai Shi" 寄裴员外诗.

¹⁴³ 借对. Altresì detto 'jia dui' 假对. È un parallelismo fonico tra due caratteri, uno dei quali adombra un omofono in rapporto di parallelismo semantico con l'altro carattere che costituisce il parallelismo.

¹⁴⁴ Un esempio sarà sicuramente più efficace per descrivere il parallelismo simulato: nel brano di Meng Haoran, citato dall'autore, il carattere yang nel com-

«Acque di primavera, pestello di mica, il vento spazza via i fiori del Nanmu»¹⁴⁵; o in Du Fu:

«Le foglie di bambù per me ormai non devono separarsi, i crisantemi da ora in poi non devono aprirsi»¹⁴⁶].

Ci sono i parallelismi carattere per carattere [così detti quando c'è parallelismo all'interno di uno stesso verso, come in questa poesia di Du Fu:

«Nel corridoio tortuoso del piccolo cortile la primavera è così tranquilla, le anatre si bagnano, gli aironi bianchi volano, la sera è quieta»¹⁴⁷; o in questa di Li Jiayou:

«Nubi isolate, uccello solitario, sul fiume i raggi del tramonto; diecimila li, mille montagne, sul mare un soffio autunnale»¹⁴⁸. In passato questo stile si usò molto anche nella prosa; come fa Wang Bo:

«Il raggio del Drago si irradia nel territorio del Bue e dello Staio, Xu Ru si abbassa sul letto di Chen Fan»¹⁴⁹: questo è per l'appunto (un esempio di) parallelismo all'interno di uno stesso verso.

posto yang mei 杨梅 è omofono di 羊 — capra —, ed è pertanto parallelo nel significato a — pollo —. Il distico deriva dalla poesia dal nome "Pei Si Shi Jian Fang" 裴司士见访.

¹⁴⁵ La parola 楠 è omofona di 男 — uomo — (entrambe sono pronunciate 'nan'), in rapporto di parallelismo con 母 mu — madre —. Il titolo della poesia è "Song Nei Lu Shan Xun Nu Daoshi Li Teng Kong Shi" 送内庐山寻女道士李腾空诗.

¹⁴⁶ 竹叶 Zhuye: è un tipo di uva. Costituisce parallelismo con 菊花 Ju hua — fiori di crisantemo —. "Jiu ri" 九日 è il titolo della poesia.

¹⁴⁷ In questo caso 小院 xiao yuan — piccolo cortile — è parallelo a 回廊 hui lang — corridoio tortuoso. Il distico è tratto da una poesia regolata di Du Fu dal titolo di "Luocheng Xian Xiang Ji Si Guan Ge Shi" 洛城县香积寺官阁诗.

¹⁴⁸ Nel I verso 孤云 gu yun — nubi isolate — è parallelo a — uccello solitario — (du niao 独鸟); nel II verso 万里 wan li — diecimila li — è parallelo a 千山 qian shan — mille montagne. La poesia è intitolata "Tong Huang Fu Zai Deng Zhong Yuan Ge Shi" 同皇甫再登重元阁诗.

¹⁴⁹ 龙光 long guang — raggio del drago — è parallelo a 牛斗 niutdou — bue, staio —, 徐孺 — Xu Ru — è parallelo a 陈蕃 — Chen Fan.

Quanto ai generi misti vi sono: (il genere de) gli autori delle "Arie"¹⁵⁰ nelle quali il primo verso enuncia un'espressione e il secondo ne spiega il significato; sono di questo stile gli antichi "Canti di Zi Ye"¹⁵¹ e "Canti recitati"¹⁵². Questo genere è stato molto in voga. (Il genere de) la 'Stuoia e il Ceppo' [dall'antico Yue Fu che suona:

«Dove sono ora la stuoia e il ceppo? Sulle montagne ancora montagne. Quando l'elsa della grande spada? Lo specchio rotto vola in cielo»¹⁵³, costituito da espressioni rare e linguaggio enigmatico]. [Il genere de] i 'Cinque intrecci misti'¹⁵⁴ [cfr. lo Yue Fu (omonimo)]. (Il genere de) il 'Filo a Due Capi'¹⁵⁵ [anche in questo caso cfr. lo Yue Fu].

¹⁵⁰ 风人 Feng Ren. Uno dei cosiddetti 'generi misti', sviluppatosi nell'ambito dello Yue Fu del periodo delle Sei Dinastie. Tra gli esempi più noti del genere vi sono i "Canti di Zi Ye" e le "Odi Recitate", che adottano un linguaggio popolare e ricco di doppi sensi (cfr. *Ciyuan*, p. 3404).

¹⁵¹ 子夜歌 "Ziye Ge". Raccolti nel cap. 44 dello *YFSJ*. Pare siano dovuti ad una donna chiamata Zi Ye, che sarebbe vissuta durante la dinastia Jin.

¹⁵² 读曲歌 "Du Quge". Si tratta di novantaquattro odi delle quali ottantanove anonime, raccolte nel cap. 44 dello *YFSJ*. Secondo la spiegazione del *Gu Jin Yuelu* il nome deriverebbe dal fatto che quando nel 440 d.C. morì l'imperatrice Yuan, i funzionari non osarono intonare canti; questi venivano pertanto recitati nascostamente o canticchiati sottovoce.

¹⁵³ 藁砧 Gao Zhen. Si tratta di una poesia-indovinello che si serve della figura della metalepsi e del rebus: nel I verso il ceppo viene anche espresso col sinonimo 铁 — fu —, omofono del carattere 夫 — marito. Il verso va quindi riletto come: «Dov'è ora mio marito?». Il verso: aggiungendo al carattere 山 — shan — (montagna) un altro carattere shan si avrà il carattere 出 — chu —, che significa — uscire: «È uscito». III verso: l'elsa della grande spada è anche detta 环 — huan —, omofono di 还 — ritornare: «quando ritornerà?». IV verso: uno specchio (rotondo) rotto ha la forma di una mezza luna. Il verso significa dunque: «Alla metà del mese (sarà di ritorno)». La poesia è contenuta nello *YTXY*, cap. 10, sez. "Gu Jueju".

¹⁵⁴ 五杂俎 Wu Zazu. Dal nome di uno Yue Fu anonimo composto di sei versi trisillabici al quale si ispirarono imitatori successivi, fondando lo stile omonimo.

¹⁵⁵ 两头纤纤 Liang Tou Xian Xian. Dal nome di uno Yue Fu anonimo. Ispirò autori successivi che fondarono lo stile che ne porta il nome.

(Il genere) 'Iscrizione su Piatti'¹⁵⁶ [il genere è presente nel *Yu Tai Ji*. È opera della moglie di Su Boyu; (la poesia) è inscritta in un piatto e letta circolarmente dà come risultato una composizione letteraria]. [Il genere] 'Composizione Circolare'¹⁵⁷ [inaugurato dalla moglie di Dou Tao, che la tessé in seta per inviarla al marito]. (Il genere) 'Capovolto'¹⁵⁸ [se lo si legge a partire dalla prima parola ne risulta un verso, necessariamente rimato. Letto al contrario ne risulta una composizione in prosa. Nel *Li Gong Shi Ge*¹⁵⁹ c'è una poesia di venti caratteri di questo tipo].

(Il genere) 'Separare e Combinare'¹⁶⁰ [i caratteri rispettiva-

¹⁵⁶ 盘中 Pan Zhong. Secondo lo *Ci Yuan* sarebbe una variante del 'Hui Wen' (vedi nota successiva) sviluppatosi a partire dalla poesia che la moglie di Su Boyu (dinastia Han) avrebbe iscritto in un piatto in un momento di nostalgia per il marito lontano. La poesia, contenuta nello *YTXY*, comprende un totale di quarantanove versi trisillabici, da leggere a partire dall'interno; invertendo il senso di lettura si ottiene una composizione in prosa.

¹⁵⁷ 回文 Il Hui Wen, per il quale è stata suggerita la traduzione di 'verso polifronte', perché può essere letto in diverse direzioni, identifica vari tipi di componimenti, iscritti soprattutto su oggetti circolari (v. nota precedente), ma anche su strisce di seta, come avrebbe fatto, secondo lo studioso di epoca Qing, Li Xiang, l'iniziatrice del genere, tale Su Hui (fine IV sec.), moglie del dignitario Dou Tao, la quale avrebbe inviato al marito un componimento di ben ottocentoquaranta versi così ricamati, a testimonianza del proprio sentimento di nostalgia. Altri componimenti su oggetti circolari pare fossero stati scritti già molto tempo prima, da autori quali Cao Zhi, Fu Xian, Wen Qiao, dei quali non rimane però che qualche notizia.

Come si può facilmente immaginare, il genere sfrutta al massimo la capacità evocativa e il gioco delle reciproche relazioni tra i caratteri cinesi, che in questi componimenti particolarmente si prestano a una molteplicità di letture e interpretazioni. Cfr. Lavagnino (1988).

¹⁵⁸ 反覆 Fan Fu. Genere poetico affine allo Hui Wen, inaugurato a quanto pare da Lu Guimeng. Cfr. Debon, p. 171.

¹⁵⁹ 李公诗歌 Opera non pervenuta.

¹⁶⁰ 离合 Li He. Sottraendo delle componenti di alcuni caratteri e sostituendole altrove si ottiene un'espressione di senso compiuto. A titolo di esempio è citato il I verso della poesia di Kong Rong, dal titolo 离合作有姓名字 . — "Li He Zuo You Xing Ming Zi" —, ovvero "Separando e riunendo ottenere il luogo di nascita, il nome e il nome personale (zi) (dell'autore)". Cfr. Debon, p. 171.

mente analizzati nelle loro componenti e poi riuniti, formano delle composizioni. Tale è il caso della poesia di Kong Rong: «Il pescatore si inchina». Benché ciò non sia in relazione con la valutazione della poesia, anche questo genere è antico].

(Il genere) Jian Chu¹⁶¹ [Bao Zhao scrisse la poesia "Jian Chu Shi": ogni inizio di verso è introdotto da 'jian', 'chu', 'ping', 'ding', ed altri caratteri. Questa pur pregevole poesia, poiché generalmente parlando la poesia di Bao è per sua natura pregevole, non deve la sua bellezza al fatto di appartenere al genere Jian Chu].

(Ci sono poi) gli indovinelli¹⁶²; i nomi di persona¹⁶³; i nomi dei simboli divinatori¹⁶⁴; i numeri¹⁶⁵; i nomi di farmaci¹⁶⁶; i nomi delle divisioni amministrative¹⁶⁷ [ma poesia come questa è soltanto un divertimento che non può essere elevato al rango di regola]; ci sono poi i generi dei 'Sei Tronchi Celesti'¹⁶⁸ e dei 'Dieci Simboli degli Animali'¹⁶⁹ e ancora il genere del 'Nascondere il Capo'¹⁷⁰, il genere delle 'Citazioni Allu-

¹⁶¹ 建除 Da far risalire alla poesia di Bao Zhao dal titolo omonimo, composta di ventidue distici ognuno dei quali comincia con i caratteri jian 建, chu 除, man 满, ping 平, ding 定, zhi 执, po 破, wei 危, cheng 成, shou 收, kai 开, xian 闲, etc.

¹⁶² 字谜 Zi Mi. Le poesie indovinello adombrano la descrizione di un carattere che bisogna identificare. Cfr. *Ci Yuan*.

¹⁶³ 人名 Ren Ming. Nomi di persona vengono nascosti nella poesia integrandoli nel significato complessivo.

¹⁶⁴ 卦名 Gua Ming.

¹⁶⁵ 数名 Shu Ming. Ci si riferisce probabilmente alla poesia di Yu Xi in dieci distici ognuno dei quali introdotto rispettivamente da numeri da uno a dieci.

¹⁶⁶ 药名 Yao Ming. Cfr. *Ci Yuan*, p. 2734.

¹⁶⁷ 州名 Zhou Ming. Genere probabilmente derivato da una poesia di Fan Yun.

¹⁶⁸ 六甲 Liu Jia: è il titolo di una poesia di Shen Jiong nella quale ogni verso comincia con uno dei dieci tronchi celesti.

¹⁶⁹ 十属 Shi Shu. Sempre da una poesia di Shen Jiong dal titolo di 十二属 "Shier Shu".

¹⁷⁰ 藏头 Cang Tou. I primi caratteri di ogni verso sono adombrati negli ultimi caratteri di ogni verso.

sive'¹⁷¹, ed altri [oggi sono tutti (generi che sono) stati eliminati].

Tra i moderni c'è l'opera *Li Gong Shi Ge*¹⁷², che è generica e incompleta, e il *Tian Chu Jin Luan*¹⁷³ di Hui hong che è la più fraintendibile. Dei due libri che sono stati riesaminati nel presente capitolo, generalmente parlando, i passi corretti non devono essere sottovalutati.

¹⁷¹ 歇后 Xie Hou. Si citano espressioni codificate o detti famosi. Il significato delle citazioni, presentate in forma incompleta, va ricercato nella loro parte mancante. Solo un lettore provvisto di una vasta erudizione e dunque in grado di decodificare il messaggio.

¹⁷² Cfr. nota 152.

¹⁷³ 天厨禁离 L'autore dell'opera, Hui hong, era un monaco vissuto tra il 1071 e il 1128, compilatore del *Leng Zhai Ye Hua*. Sembra che il *Tian Chu Jin Luan* contenesse diverse imprecisioni. Il testo non è pervenuto.

NORME DELLA COMPOSIZIONE POETICA

Nello studio della poesia in primo luogo è necessario liberarsi di 5 luoghi comuni:

- il primo è detto ordinarietà dello stile;
- il secondo è detto ordinarietà delle idee;
- il terzo è detto ordinarietà del verso;
- il quarto è detto ordinarietà delle parole;
- il quinto è detto ordinarietà del metro.

Vi sono 'peccati'¹ della lingua e 'malattie' della lingua. Le prime sono facilmente eliminabili, (mentre) i secondi sono difficili da eliminare.

Le malattie della lingua esistevano anche presso gli antichi; solo i peccati non potevano esistere (presso di loro).

(Nell'arte poetica) è necessario possedere caratteristiche originali ed essere competenti².

¹ 语忌 Yu ji. Letteralmente 'tabù'. Tra peccati e malattie della lingua esiste probabilmente una gradazione basata sulla gravità: le malattie sarebbero delle imprecisioni che possono essere trascurate, i peccati invece dei difetti imperdonabili. Se mettiamo questo periodo in relazione con quello che segue, i peccati saranno forse da identificare come mancanza di originalità e competenza. Si confronti tuttavia l'uso che viene fatto più avanti dei termini - ji - (in funzione verbale) nel senso di 'evitare'.

² 本色当行 Ben se, danghang. L'importanza dell'originalità e della competenza era già stata sottolineata dall'autore nel I capitolo, nel quale queste 'peculiarità del buon poeta' venivano fatte dipendere dalla presenza dello stato illuminato. Se il termine 'ben se', lett. 'colore originario' si lascia facilmente interpretare come 'originalità', nel duplice senso di naturalezza e caratteristiche individuali, sebbene con le implicazioni sottolineate da Debon (p. 174), il termine 'danghang' risulta invece più ambiguo. Quanto segue farebbe pensare che l'autore

Facile è comporre versi paralleli, mentre difficili sono i versi conclusivi e difficilissimi i versi di apertura.

Nell'esordio va evitato il manierismo³ e l'organizzazione è importante nell'entrata in scena.

Non occorre attenersi troppo (rigidamente) al soggetto, né usare troppe citazioni letterarie.

La rima non deve necessariamente derivare da una qualche fonte, né i fatti necessariamente essere limitati da un antecedente.

Nell'usare le parole è importante la sonorità, nel creare il linguaggio è importante la rotondità⁴.

È importante che le idee sino poste in piena luce: sarebbe altrimenti come grattarsi senza togliersi gli stivali⁵.

È importante che il linguaggio sia pulito e nitido: sarebbe altrimenti come (pretendere di) drenare il fango portando acqua⁶.

Più di tutto sono da evitare gli arcaismi⁷ e il mettere in risalto le ridondanze⁸. Si deve evitare che il linguaggio sia diretto, e che le idee siano superficiali; 'le arterie e le vene' non

si riferisca ad una competenza di carattere specificamente tecnico, soprattutto se si considera che esso è inserito nel contesto delle norme della composizione. Tuttavia mi sembra che il termine vada messo in relazione con una parola chiave dell'opera di Yan Yu, quella 'conoscenza' (shi), per acquisire la quale è necessario assimilare la produzione dei grandi poeti (e quindi implicitamente apprendere anche la tecnica poetica).

³ 举止 Juzhi. Lett. muoversi, agire. Come significato primario indica il comportamento, e di qui, per estensione, anche un'attitudine, posa o affettazione.

⁴ 圆 Yuan. lett. rotondo. Per la fonte e il valore del termine nell'estetica cinese, cfr. Guo 1961, pp. 110-111.

⁵ Espressione da ricondurre al maestro Chan, Qi Wen, registrata nel *Wudeng Huiyuan*, cap. 5.

⁶ 拖泥带水 Tuo ni dai shui. Secondo lo *Ci Yuan* si tratterebbe di una metafora riferita a linguaggio non pulito, confuso. L'espressione è da attribuire al maestro Chan Hui Hui; ibidem, cap. 14.

⁷ 古董 Gu dong. Letteralmente indica le interiora di pecora o bue, tritate e cotte. In questo caso tuttavia si tratta con ogni probabilità di un 'jie jiazi' — carattere in prestito — per 古董 — anticaglie. Il termine indica anche il rumore di un oggetto che cade nell'acqua.

⁸ 衬贴 Chentie. Letteralmente: mettere in evidenza e osservare.

devono apparire; il gusto non deve essere insipido; il ritmo non deve essere disperso o lento, ma neanche incalzante.

La difficoltà della poesia risiede nella costruzione⁹, simile in ciò al coltello dei Fan¹⁰, che dev'essere costruito dalle popolazioni del Nord, poiché se è costruito da quelle del Sud perde le sue peculiarità¹¹.

È necessario esaminare i versi vivi¹², non quelli morti.

L'afflato della composizione letteraria¹³ può oscillare tra alti e bassi, ma non deve essere innaturale.

⁹ 结裹 Jie guo. Letteralmente: annodare e fasciare. Le operazioni dell'annodare e del fasciare potrebbero riferirsi alla costruzione del manico del coltello, e per estensione alla costruzione della poesia. L'espressione resta comunque in gran parte oscura.

¹⁰ 番刀 Fan dao. Coltello dei Fan, una minoranza centroasiatica che nell'antichità risiedeva nelle regioni a ovest e sud-ovest della Cina.

¹¹ Volendo azzardare un'interpretazione dell'espressione nel suo complesso, si potrebbe dire che la poesia deve essere fatta da chi è competente in materia, altrimenti risulta priva di originalità.

¹² 活句 Huo ju. Lo *Ci Yuan* riconduce l'espressione direttamente allo *CLSH* e le attribuisce il significato di versi 'vivi', 'vitali', senza ulteriori spiegazioni. In realtà il binomio huo ju è da ricondurre alla tradizione Chan nella quale esso allude ad un tipo di linguaggio che «trascende i limiti del discorso razionale e le false distinzioni istituite tra i fenomeni — e che si suppone evinca la fondamentale identità di tutte le cose» (Lynn 1987), pp. 391-392; si veda l'affermazione del maestro Chan, Yuan Ming, registrata nel *Wudeng Huiyuan*, cap. 15, secondo il quale «è necessario meditare le 'frasi vive', non le 'frasi morte'»).

Una variante di quest'espressione si trova nell'opera di Lü Benzhong (1084-1145), il quale parla di 'metodo vivo — 活法 'huo fa' (cfr. cap. introduttivo). Il termine 'huo fa' fu in seguito associato alla poesia estremamente individualistica e spontanea del poeta Yang Wanli dei Song Meridionali. Il binomio, nel contesto dell'opera di Yan Yu, va interpretato secondo me in un senso che sta a metà tra l'uso che ne fanno i seguaci del Chan e quello specificamente letterario così com'è applicato alla poesia di Yang Wanli: i versi vivi sono quelli che pur nel rispetto delle regole, sono in grado di trascenderle, sono originali e riescono a esprimere la realtà profonda delle cose.

¹³ 词气 Ci qi. Il termine 'qi', che ho reso in questo caso come — afflato —, ha una gamma di significati che spaziano dalla cosmologia alla letteratura, che converrebbe prendere brevemente in esame (per la stesura di questa nota ho fatto

La poesia regolata è più difficile della poesia antica; i 'versi tronchi' sono più difficili (della poesia) ad otto versi; la poesia

principalmente riferimento all'interessante studio di Pollard (1978), pp. 43-67, e al saggio di Leys (1988), pp. 28-36).

Nella cosmologia 'qi' è inteso come vapore dal quale si condensano le cose sensibili, energia e materia primordiale.

Nella fisiologia esso è il respiro, che messo in relazione con la circolazione sanguigna, dà luogo al binomio 血气 xueqi, col significato di vitalità fisica.

Nella morale e nell'etica confuciana 'qi' è sinonimo di atmosfera, clima, stile. È lo stato morale degli individui (zhi qi 志气) o l'atmosfera generale condivisa dagli individui che vivono in uno stesso ambiente (风气 fengqi); di qui il significato di comportamento individuale, spirito dell'epoca, tradizioni regionali.

Nella metafisica è ciò che dà origine alla vita, che a sua volta dà origine al pensiero. Esso è costituito di due componenti: il 'jingqi' (精气), ovvero sia la parte più raffinata del qi, di origine celeste, e lo 'xingqi' (形气), proveniente dalla terra, che dà origine alle forme degli esseri. Dalla combinazione della 'quintessenza' e delle 'forme' ha origine l'uomo. Il 'jingqi' è inoltre ciò che incrementa la forza vitale degli esseri e ne eleva le capacità.

Nella letteratura gli apporti più significativi ad una teoria del 'qi' sono stati forniti da Cao Pi (187-226), per il quale questo è identificato come qualità innata e individuale che non può essere trasmessa ad altri. È il genio naturale, il soffio (emanazione) delle capacità innate. Liu Xie (466?-539?) estende il concetto di 'qi' all'intera personalità dell'autore. Esso sarebbe all'origine delle idee e delle caratteristiche peculiari dell'opera. Il 'qi' è anche vigore (correlato ai processi fisiologici) ed è legato agli elementi fondamentali del processo creativo: in tal senso si parla di 'qi' del talento (才气 caiqi), 'qi' delle idee (志气 zhiqi), 'qi' delle parole (辞气 ciqu).

Han Yu ritiene che il 'qi' sia una sorta di riserva di potere che sostiene e porta alla superficie con la forza necessaria ciò che è nella mente dello scrittore. Infine per Su Zhe (1039-1113), fratello di Su Shi, la letteratura stessa sarebbe una sorta di materializzazione del 'qi'. Diversamente dall'abilità nello scrivere, esso può essere acquisito e coltivato a contatto con tutto ciò che è grande ed elevato. Si tratta dunque di qualcosa di differente dal genio.

Ritornando allo CLSH, il termine 'qi' è presente nell'opera quasi esclusivamente in composizione col carattere 'xiang' nel binomio 'qi xiang' (气象), da me tradotto come 'manifestazione dell'energia creativa'. Il presente è l'unico caso nel quale esso compare in funzione autonoma, essendo la parola 'ci' — composizione letteraria — più che altro una specificazione del campo d'azione del 'qi'. Ancora una volta il termine presenta difficoltà di traduzione, esprimendo un con-

regolata in versi eptasillabici è più difficile di quella regolata in versi pentasillabici; il verso tronco pentasillabico è più difficile del verso tronco eptasillabico.

Il tirocinio poetico ha tre stadi: al principio non si distingue ciò che è bene da ciò che è male, e si cade nella prolissità; (ma quando) il pennello diviene sbrigliato si verifica un cambiamento. Allora si comprende (l'errore) e ci si vergogna. Comincia a nascere il timore (di scrivere) e ci si tira indietro. (Questo stadio) è il più difficile da superare; ma ottenuta chiarezza ecco che allora in sette tratti verticali e otto orizzontali il materiale è tutto sulla punta delle dita e allora si scrive con naturalezza.

Ordine e metodo sono la via (della poesia). Per acquistare discernimento (nell'arte poetica) è necessario perseguire 'l'occhio di Vajra', sì da non venire offuscati dall'approccio secondario delle dottrine minori [nella scuola Chan si parla di 'occhio di Vajra'¹⁴].

Distinguere le varie scuole è come distinguere l'azzurro dal bianco; solo allora si potrà discutere di poesia [Wang Anshi distingue in un brano letterario in primo luogo le forme e gli stili, e poi i pregi e le manchevolezze del linguaggio].

Il buono e il cattivo in poesia non hanno bisogno di essere discussi: si prenda la propria poesia e la si ponga tra quella degli antichi; se il conoscitore esaminandola non riesce a distinguerla, allora essa è veramente (conforme allo spirito de) gli antichi.

cetto fondamentale unitario, ma provvisto di un'incredibile gamma di sfumature. All'invisibilità fisica del 'qi' corrisponde l'intraducibilità sul piano concettuale. Qui esso è da intendersi quale flusso, ritmo, tenore dell'opera. Il 'qi' della composizione letteraria è veramente il suo respiro, ciò che le dà vita che la pervade e le conferisce unità; perciò deve essere il più possibile naturale. Il binomio 'guaili' (乖戾), che io ho tradotto come 'innaturale', significa più letteralmente 'diseguale', 'perverso'.

¹⁴ 金剛眼睛 Jingang yanjing. Jingang è la traduzione cinese di Vajra, un guerriero attendente del Buddha che porta uno scettro con un diamante. Da ciò il nome del Veicolo Adamantino, ovvero il Tantrismo, la corrente magico-esoterica del Buddismo che si diffuse particolarmente nel Tibet. L'espressione 'occhio di Vajra' è del maestro Chan Liang Kuang. Cfr. *Chuangdeng Lu*, cap. 25.

CRITICA DELLA POESIA

(Dalle opere) anteriori all'epoca Da Li emerge con chiarezza uno stile di linguaggio; (così pure in quelle) della tarda epoca Tang e (in quelle) degli autori di questa dinastia si riconosce uno stile di linguaggio.

Se si considerano le cose da questo punto di vista, allora ci si rende conto di essere in possesso di una conoscenza superiore¹.

Tra gli autori dell'epoca di fioritura della poesia Tang alcuni elementi sembrano grossolani, ma (in realtà) non lo sono, sembrano rustici, ma non lo sono.

Per quanto riguarda i versi tronchi pentasillabici, (essi) presso alcuni autori Tang hanno un certo aspetto, mentre presso Du Fu, Han Yu, Wang Anshi, e (infine) gli autori di questa dinastia, rispettivamente, hanno un aspetto diverso.

Come la poesia dell'apogeo Tang possiede già alcuni elementi che appartengono alla tarda epoca Tang, così la poesia della tarda epoca Tang possiede alcuni elementi che potrebbero essere inclusi nella produzione del periodo di splendore della dinastia². È necessario (quindi) discutere appropriatamente le sue caratteristiche generali.

Per quanto riguarda la poesia dei Tang e quella dei nostri giorni, a prescindere dall'ingegnosità (della prima) e dalla limitatezza (della seconda), è la manifestazione dell'energia creativa che è decisamente differente.

¹ 具一只眼 Ju yi zhi yan. L'espressione significa letteralmente — possedere un unico occhio —.

² Cfr. nota 8 al I capitolo.

Anche le tematiche e il linguaggio dei Tang sono di per sé differenti. Si mescoli pure (la poesia moderna con) le collezioni degli antichi poeti e si osservi (il risultato): non sarà necessario guardare alla poesia, si osservino le tematiche e si saprà quale appartiene ai Tang e quale ai moderni.

Della poesia dell'era Da Li la più elevata ancora non raggiunge il livello dell'apogeo dei Tang; la più scadente scivola gradualmente verso l'epoca del declino dinastico. La (poesia) peggiore del declino dinastico decade ormai tra 'le volpi selvatiche'³, nella dottrina eterodossa e nella 'caverna degli spiriti'⁴.

Alcuni chiedono «Come mai la poesia Tang supera quella della nostra dinastia?» — (si risponde) —: i Tang si servivano della poesia per selezionare gli uomini di talento⁵. Pertanto molti studiavano per padroneggiarne l'arte; perciò la nostra poesia non raggiunge (il loro livello).

Nella poesia si distinguono: il piano espressivo, i principi, le idee, l'ispirazione⁶. I poeti delle dinastie meridionali erano superiori nell'espressione, ma difettavano quanto ai principi; i poeti della nostra dinastia sono superiori quanto ai principi ma difettano per idee e ispirazione; i Tang erano superiori nelle idee e nell'ispirazione e i principi si trovavano nel mezzo.

Nella poesia degli Han e dei Wei espressione, principi, idee ed ispirazione (sono tali che) 'non vi è traccia che possa rivelarli'⁷.

³ Cfr. nota 16 al I cap.

⁴ 鬼窟 Gui ku. Il rifugio remoto e oscuro degli spiriti. Indica l'ambito angusto degli studiosi che non sono capaci di vedere la verità. Cfr. *Foxue Dacidian*, p. 875.

⁵ Ci si riferisce alla prova poetica introdotta dall'imperatore Gao Zong (650-683) negli esami statali.

⁶ 词理意兴 Ci li yi xing. Da quanto segue si intuisce che col termine 'li' l'autore intende il piano contenutistico che si oppone al piano espressivo. Idee e ispirazione rappresentano, in certo qual senso, il movente che conduce all'espressione di determinati contenuti in una determinata forma verbale, e quindi appartengono alla prima fase di gestazione poetica.

⁷ Cfr. la metafora dell'antilope, I cap. nota 29.

Nella poesia antica degli Han e dei Wei la manifestazione dell'energia creativa è in uno stato di 'caos primordiale', (sicché) è difficile estrapolare dei versi.

Anche durante i Jin vi sono bei versi, come quello di Tao Yuanming:

«Cogliere crisantemi sotto la pergola orientale; in lontananza guardare le montagne meridionali»⁸, o quello di Xie Lingyun:

«Sulle rive dello stagno spunta erba primaverile»⁹. (Tuttavia) la poesia di Xie non raggiunge il livello di quella di Tao. La poesia di Xie Lingyun (rivela) una tecnica squisita, quella di Tao Yuanming è semplice e naturale.

Nei componimenti poetici di Xie Lingyun non v'è un (solo) brano che non sia bello.

Dopo l'era Huang Chu soltanto l'opera "Cantare (i sentimenti de) il cuore"¹⁰ di Ruan Ji è in sommo grado elevata e arcaica e possiede 'il vento e le ossa'¹¹ dell'era Jian An. Dei poeti Jin, fatta eccezione per Tao Yuanming e Ruan Ji, solo Zuo Si spicca tra i contemporanei. Lu Ji isolatamente si colloca ad un livello inferiore ai maestri dell'epoca.

Yan Yanzhi non è al livello di Bao Zhao, né Bao Zhao è al livello di Xie Lingyun. Wan Tong considera unicamente Yan, e questo non è giusto¹².

Le opere dell'era Jian An risiedono interamente nella mani-

⁸ 採菊東籬 "Cai Ju Dong Li". La quinta delle 20 poesie intitolate "Yin Jiu Shi" 飲酒詩.

⁹ Titolo della poesia è "Deng Chi Shang Lou" 登池上樓.

¹⁰ 詠懷 "Yong Huai".

¹¹ 風骨 Feng gu. Il binomio vento e ossa diviene, a partire dal *Wen Xin Diao Long* di Liu Xie, sinonimo di importanti requisiti per la composizione letteraria. Liu Xie dedica infatti tutto il cap. XXVIII della sua opera a questi termini che rappresentano la forza delle idee dell'autore (feng) e la struttura del linguaggio (gu) (cfr. Lavagnino, *Wen Xin Diao Long*, cap. XXVIII in stampa).

«Feng e gu hanno a che fare col modo nel quale sentimenti, pensieri e parole sono messi in gioco» (Pollard (1968), p. 53).

¹² Yan si riferisce al giudizio pronunciato da Wang Tong, nell'opera *Wenzhongzi Shijuh Bian*, a proposito dei letterati delle Dinastie Meridionali.

festazione dell'energia creativa¹³: non si possono prendere i rami scartando le foglie¹⁴.

La poesia di Xie Lingyun è ormai composta dal principio alla fine di versi paralleli, perciò non arriva al livello di quella dell'era Jian An.

La poesia di Xie Tiao è ormai simile in tutto a quella dei poeti Tang e se si esamina appropriatamente l'insieme delle sue opere ce ne si rende conto.

Rong Yu, nell'epoca di fioritura dei Tang, si colloca sul gradino più basso: oramai siamo al principio del declino dinastico. (Infatti) nella poesia di Rong Yu i versi tronchi presenti sono simili a quelli della tarda epoca Tang, (laddove) nella poesia di Quan Deyu, i versi tronchi sono ancora conformi a quelli del periodo di splendore della dinastia. In Quan Deyu inoltre vi sono dei passi che ricordano Wei Yingwu e Liu Changqing.

La poesia di Ji Kuang è di gran lunga superiore a quella di Yuan Zhen e Bai Juyi. Egli ha un po' del 'vento e le ossa' degli splendidi Tang. Leng Chaoyang tra i grandi maestri dell'era Da Li è il più scadente.

Ma Dai è il maggiore dei poeti della tarda epoca Tang. Anche Liu Cang e Lü Wen sono superiori a molti poeti.

Li Pin non appartiene del tutto al tardo periodo Tang: tra le sue opere vi sono passi che ricordano Liu Changqing.

¹³ In questo capitolo Yan Yu dà un esempio concreto delle categorie di valutazione esposte in precedenza. Quello che distingue la poesia più valida non è l'abilità tecnica: «La poesia di Xie non raggiunge il livello di quella di Tao. La poesia di Xie Lingyun rivela una tecnica squisita, quella di Tao Yuanming è semplice e naturale».

Ciò che veramente conta è il modo nel quale l'energia creativa si manifesta, essendo quest'ultima quella qualità che, a prescindere dal contenuto e dalla forma della poesia, permette di distinguere un'opera dall'altra. È quello che noi potremmo chiamare lo 'spirito' dell'opera, ma in un senso squisitamente fisico. Vien fatto di pensare alla letteratura quasi fosse un organismo vivente. È interessante notare come per Yan l'uso raffinato delle tecniche poetiche diventi una sorta di impedimento per l'espressione delle idee dell'autore, piuttosto che un utile strumento da padroneggiare.

¹⁴ Vanno cioè considerate nel loro complesso.

La poesia di Chen Tao, tra quella degli autori del tardo periodo Tang, è decisamente la peggiore.

Xue Feng è il più superficiale e ordinario.

Dopo l'era Da Li gli autori che ho considerato a fondo sono: Li He, Liu Zongyuan, Liu Yanshi, Quan Deyu, Li She e Li Yi. Del periodo successivo all'era Da Li ho considerato a fondo i versi tronchi di Liu Yusi e i Yue Fu di Zhang Ji e Wang Jian.

Di Li Bai e Du Fu veramente non è appropriato discutere quale dei due sia superiore o inferiore. In Li Bai vi sono uno o due passi eccellenti nei quali Du Fu non sarebbe riuscito; in Du Fu vi sono uno o due passi eccellenti che Li Bai non avrebbe saputo comporre. Du Fu non è capace dell'eleganza di Li Bai, e questi (dal canto suo) non è capace della profondità di Du Fu. In poesie di Li Bai quali: "Yin del sogno di volare a Tianmu"¹⁵, "Lontana separazione"¹⁶ ed altre, Du Fu non sarebbe riuscito. Li Bai (del resto) non avrebbe saputo comporre poesie quali: "Viaggio verso Nord"¹⁷, "Ballata dei carri da guerra"¹⁸, "Commiato di un'anziana coppia"¹⁹, etc. di Du Fu.

Nel discutere la poesia Li Bai e Du Fu sono le pietre di paragone; è come quando si danno ordini agli aristocratici servendosi dell'autorità imperiale.

Il metodo creativo di Du Fu è come quello di Sun Wu e Wu Qi²⁰. Il metodo creativo di Li Bai è come quello di Li Guang²¹.

Du Fu è un modello di frugalità e temperanza. La poesia di Du Fu si ispira agli Han e ai Wei e seleziona il materiale da

¹⁵ 梦遊天姥吟 "Meng You Tian Mu Yin".

¹⁶ 远别离 "Yuan Bie Li".

¹⁷ 北征 "Bei Zheng".

¹⁸ 兵车行 "Bing Che Xing".

¹⁹ 垂老别 "Chui Lao Bie".

²⁰ Sun Wu (epoca delle 'Primavere e Autunni') e Wu Qi (epoca dei 'Regni Combattenti') furono autori dei due famosi trattati di arte militare noti coi nomi di Sunzi e Wuzi.

²¹ Li Guang era il nonno di Li Ling che fu condottiero sotto gli imperatori Han Wendi e Jingdi.

(l'epoca de) le Sei Dinastie. Per quanto riguarda gli (esiti) straordinari che essa autonomamente raggiunge, essi sono ciò che appunto le generazioni precedenti definivano un autentico capolavoro²².

Colui che esamina la poesia di Li Bai deve conoscerne i passi veramente significativi. La lingua potente e fiera di un talento straordinario quale Li Bai è spesso un frutto (maturatosi) naturalmente. Lo studioso in ogni opera riconoscerà i passi nei quali egli 'in stato di grazia è riuscito ad esprimere i propri intenti'²³.

I versi introduttivi di Li Bai sono quel che si dice 'aprire una porta e vedere le montagne'²⁴.

I maestri Li e Du sono come 'l'uccello (mitico) dalle ali d'oro che (librandosi sul mare) separa le acque'²⁵, come 'l'elefante profumato che attraversa il fiume'²⁶, (sicché) abbassando lo sguardo sulla generazione di Meng Jiao e Jia Dao (si vede che) essi sono come 'gli insetti che ininterrottamente friniscono nei prati'²⁷.

Secondo i più, il genio di Li Bai sarebbe soprannaturale e il genio di Li He demoniaco. Ma non è così. I componimenti di Li

²² 集大成 Ji da cheng. Cfr. Debon, p. 184.

²³ 安身立命 An shen li ming. L'espressione deriva dal *Chuan Denglu*, cap. 10 e sta a indicare uno stato di pace interiore e di armonia con l'ordine celeste. Cfr. *Ci Yuan*, p. 808.

²⁴ 开门见山 Kai men jian shan. L'espressione risale proprio alla *CLSH*. Secondo lo *Ci Yuan* essa è da intendere come il discutere (una circostanza) esponendo i fatti dal principio ed entrando nel merito della questione. Mostrare le cose con chiarezza e semplicità. Ma qualsiasi interpretazione smorza il potere suggestivo della frase.

²⁵ 金翅翮 Jin chi bai hai. Metafora derivata dall'opera di un monaco della dinastia Tang, Dao Shi, dal titolo di *Fa Yuan Zhulin*, nella quale compare la figura di un grande uccello dalle ali d'oro che librandosi sul mare ne separa le acque. L'immagine passò in seguito ad indicare l'impeto e la sublimità poetica.

²⁶ 香象渡河 Xiang xiang bo he. Metafora Buddista della profondità dell'insegnamento dei Bodhisattva. Più tardi riferita all'incisività penetrante della letteratura.

²⁷ 虫吟草间 Chong yin cao jian. Rispetto all'armoniosità della poesia di Li Bai e Du Fu, tanto la poesia di Meng Jiao che quella di Jia Dao risultano simili al brusio degli insetti nei campi.

Bai sono sovrumani di natura celeste, quelli di Li He sono sovrumani, ma di natura diabolica.

Gli elementi straordinari in Lu Tong, quelli grandiosi e sorprendenti in Li He: nel mondo, secondo natura, non è possibile che vengano a mancare questi stili.

Nella poesia di Gao Shi e Cen Shen c'è una mesta grandezza che induce il lettore alla commozione; nella poesia di Meng Jiao c'è un'amarezza penetrante che induce il lettore alla malinconia.

Dei *Testi di Chu*, a parte la doverosa lettura di Qu Yuan e Song Yu, è opportuno che si leggano approfonditamente solo le "Memorie di Chang Sha"²⁸ di Jia Yi, "Il richiamo dell'oscuro"²⁹ del principe di Huai Nan, e il "Lamento sui tempi"³⁰ di Zhuang Ji. A parte ciò non è necessario leggere altro.

Le *Nove dichiarazioni*³¹ non sono al livello dei *Nove Canti*³². Tra i *Nove canti*, "Tristezza per Yin"³³ è veramente stupendo. Non è vero, come sostenevano le generazioni passate, che la "Grande chiamata"³⁴ sia superiore alla "Chiamata dell'anima"³⁵.

²⁸ 怀长沙 "Huai Changsha". Nei *Chu Ci* non compare alcuna poesia con questo titolo. L'autore ha probabilmente confuso con la V delle *Nove Dichiarazioni* di Qu Yuan, dal titolo "Huai Sha".

²⁹ 招隐操 "Zhao Yin Cao". Si tratta di uno dei canti sciamanici o del "Zhao Yin Shi" 招隐士, contenuto nei *Testi di Chu*. Il sovrano di Huainan è da identificare con Liu An (dinastia Han), al quale tradizionalmente è attribuito lo *Huainanzi*.

³⁰ 哀时命 "Ai Shi Ming".

³¹ 九章 "Jiu Zhang". Una sezione dei *Testi di Chu* attribuita a Qu Yuan.

³² 九歌 "Jiu Ge". Una sezione dei *Testi di Chu* comprendente undici brani incentrati sulle leggende della mitologia e del folklore antichi. Attribuiti a Qu Yuan.

³³ 哀郢 "Ai Ying". Yin era la capitale dello stato di Chu. Qu Yuan avrebbe scritto la poesia dopo essere stato mandato in esilio. Il brano appartiene in realtà alle "Nove dichiarazioni".

³⁴ 大招 "Da Zhao". Un brano dei *Testi di Chu*, originariamente attribuito a Qu Yuan o a Jing Cha. Oggi si è inclini a credere che sia opera di un autore della dinastia Qin o di quella Han.

³⁵ 招魂 "Zhao Hun". Altro brano dei *Testi di Chu* attribuito a Qu Yuan. Secondo invece l'autore di epoca Han, Wang Yi, si tratterebbe di un'opera composta da Song Yu in memoria di Qu Yuan.

Solo leggendo a lungo il *Li Sao* se ne conoscerà il vero aroma, e certamente dall'andamento alternato nei toni dell'ode (sgorgheranno) lagrime copiose a bagnare le vesti: solo allora si sarà compreso il *Li Sao*. Se non sarà così vorrà dire che si è bussato a un calderone e battuto contro una giara³⁶.

Dei poeti Tang solo Liu Zongyuan ha appreso a fondo la lezione del *Sao*. Né Han Yu né Li Guan ci sono riusciti; se poi si considerano i *Nove Canti di invettiva*³⁷ di Pi Rixiu, essi non bastano a fare un *Sao*.

I *Canti per cetra*³⁸ di Han Yu sono di stile estremamente elevato ed arcaico, veramente presentano caratteristiche originali, e non vi è (poeta) fra i Tang che in abilità ne abbia raggiunto il livello.

La poesia del buddista Xie Zhou si pone al di sopra di quella dei vari monaci (poeti) di epoca Tang. I monaci poeti del periodo Tang sono: Fa Zhen, Fa Zhao, Wu Ke, Hu Guo, Ling Yi, Qing Jiang, Jia Dao, Qi Ji, Guan Xiu³⁹.

Fra le raccolte di versi quella di Wang Anshi è la migliore; i *Diciotto pezzi per flauto tartaro*⁴⁰ sono di una naturalezza celeste, senza alcuna traccia (di manipolazione umana), come fluissero direttamente dal petto di Cai Yan⁴¹.

Nell'imitazione degli antichi⁴² Jiang Yan è il più grande: quando imita Tao Yuanming somiglia a Tao Yuanming; quando imita Xie Lingyun somiglia a Xie Lingyun; quando imita Zuo Si somiglia a Zuo Si; quando imita Guo Pu somiglia a Guo Pu. Unica-

³⁶ 耳父撞瓮 Jia fu tong weng. Si è incapaci di sentire, o forse, si è privi di orecchio musicale.

³⁷ 九风 Jiu Feng.

³⁸ 琴操 Qin Cao. Dieci canti di varia lunghezza.

³⁹ Due dei monaci poeti figurano nel testo originale col nome Buddista: Xie Zhou è detto Jiao Ran, Jia Dao è detto Wu Ben.

⁴⁰ 胡笳十八拍 Hujia Shiba Pai. Contenuti nello YFSJ, cap. 59.

⁴¹ Cai Yan, moglie del poeta Cai Yong, fu rapita dagli Xiongnu durante i torbidi che accompagnarono la caduta della dinastia Han. Cao Cao, che era amico di Cai Yong, la riscattò infine dopo dodici anni di prigionia.

⁴² Cfr. nota 116 al II cap.

mente quando imita una soltanto delle poesie di Li Ling, non somiglia (nello stile) agli Han occidentali.

Sebbene Xie Lingyun imiti la poesia dei maestri di Ye Zhong⁴³, è la manifestazione dell'energia creativa che non è dello stile di questi ultimi. Per quanto riguarda la "Imitazione di 'marciare marciare e ancora marciare'"⁴⁴ ed altri scritti di Liu Shuo, o l'opera di Bao Zhao "Complemento a 'i pensieri di un nobile uomo'"⁴⁵ esse costituiscono un genere proprio degli autori.

Le 'Rime in Accordo'⁴⁶ danneggiano moltissimo la poesia altrui. Gli antichi nel replicare ad un poema non (usavano) rime ripetute. Questo stile ha cominciato a fiorire con Yuan Zhen, Bai Juyi, Pi Rixiu e Lu Guimeng, e in questa dinastia molti uomini di talento lo hanno adottato per gareggiare in abilità, sicché ne è conseguito che tra botta e risposta si avessero fino ad otto, nove repliche.

La poesia di Meng Jiao è sfiorita e la sua energia è compressa e non si manifesta. Come mai allora Han Yu la apprezza tanto? La via della poesia in origine è diritta e grande; Meng Jiao la rende da sé ardua e piena di ostacoli.

La poesia di Meng Haoran, a recitarla a lungo, ha il suono delle note 'Gong' e 'Shang' sul litofono⁴⁷.

Tra le poesie regolate eptasillabiche dei Tang, va considerata al primo posto "La torre della gru gialla"⁴⁸ di Cui Hao. La poesia

⁴³ Anche detti 'sette maestri di Jian An', e cioè: Kong Rong, Chen Liu, Wang Can, Xu Gan, Ruan yu, Ying yang, Liu Zheng.

⁴⁴ 拟行行重行行 "Ni Xing Xing Chong Xing Xing". Imitazione di una poesia dedicata da Li Ling a Su Wu. Contenuta nel *Wen Xuan*.

⁴⁵ 代君子有所思 "Dai Junzi You Suo Si". Ibidem.

⁴⁶ Cfr. nota 129 al II cap.

⁴⁷ 宫商 Gong, shang. Le prime due note della scala pentatonale. Sinonimo di suono melodioso.

⁴⁸ 黄鹤楼 "Huanghe Lou". Dal nome di un mitico sito nei pressi di Wuhan (Hubei). Secondo la leggenda l'immortale Zi An vi passò una volta a cavallo di una gru gialla, da cui il nome del luogo. Numerosi sono nella poesia antica e moderna i componimenti su questo tema, i più famosi dei quali ad opera di Cui Hao e Li Bai.

amata dai Tang era soprattutto quella che trattava di truppe inviate a difendere i confini, di funzionari relegati in province lontane, di viandanti in cammino e di commiati, e che sovente riusciva a commuovere ed era di stimolo al pensiero.

I moderni nel leggere la poesia di Su Wu:

«Per fortuna c'è la cetra e il canto, con i quali poter esprimere i sentimenti più intimi. Fatemi cantare al modo del viandante, come suona triste nella mia solitudine. Le corde e i fiati accompagnano il limpido suono, nei loro toni di lamento molta è la mestizia. Il canto prolungato è veramente sconvolgente, il profondo del cuore è oppresso da tristezza. Io vorrei prolungare questa pura melodia, e penso a te che non puoi tornare»⁴⁹ si sono formati la convinzione che nel complesso dell'opera vi siano troppe ripetizioni. Come potrebbe essa equipararsi nella lingua al "Padiglione delle orchidee"⁵⁰ (che ha il suono di) un'orchestra di cetre e flauti?! La poesia antica in verità non si può discutere in questo modo!

Nelle *Diciannove Poesie*⁵¹ la successione di sei versi (che suona):

«Verde verde l'erba sulle rive del fiume, folti folti i salici nel parco, bella bella la donna sulla torre, bianca bianca all'inferriata della finestra, bella bella adornata di rossa cipria, minuta minuta spunta la bianca mano» adotta tutti caratteri raddoppiati. I moderni sono convinti che il metodo di versificazione sia estremamente ripetitivo. (Ma) la poesia antica in verità non si può discutere in questo modo! Nella poesia di Ren Fang "Compianto per il vicedirettore Fan"⁵² nella prima parte è usata due volte

⁴⁹ Si tratta dei versi 8-18 della seconda delle quattro poesie dedicate a Li Ling.

⁵⁰ 兰亭 Lan Ting. Lo Ci Yuan non menziona l'opera. Il padiglione delle orchidee, in una località dello Zhejiang, sarebbe divenuto famoso grazie al poeta Wang Xichi (321-379), che nel 353 vi avrebbe organizzato un festino con altri poeti, durante il quale si sarebbe tenuta una gara di improvvisazione.

⁵¹ 十九首 Shijiu Shou.

⁵² 哭范仆射 "Ku Fan Pushe".

la rima col carattere 'sheng' e tre volte la rima col carattere 'qing':

«Il maestro si imbatteva nel Fratello Scapestrato» e «Per mille anni vive diecimila volte il rimpianto». (Qui) i due 'sheng' hanno diverso significato. (Invece in)

«Solo i sentimenti (per) i miei vecchi amici»,

«In vita e in morte sono uguali i sentimenti di amicizia» e in «Volevo scacciare il sentimento della separazione» i tre caratteri 'qing' hanno tutti un medesimo significato.

Nel *Tian Chu Jin Luan* si sostiene che se la (parola che porta) la rima è (di tono) ping⁵³, è permesso ripetere il carattere; se essa è a volte ping, a volte ze⁵⁴ allora non si può ripetere. Ma quest'ultimo giudica solo in base al carattere 'er' nei "Canti degli otto immortali"⁵⁵. Che visione limitata è questa! La sua poetica sostiene che circa le due rime 'er' di Su Shi, siccome il significato dei due 'er' non è uguale, allora il raddoppiamento è lecito⁵⁶. (Ma) rigorosamente parlando ciò non sarebbe esatto.

Nella poesia di Liu Zheng "Dedicato al Soprintendente dei cortigiani (dei 5 uffici)"⁵⁷ (che suona):

«Tempo fa io era al seguito dell'imperatore, quando egli intraprese la sua campagna verso Sud. Attraversammo quella città di Feng Pei. Insieme al mio signore mi sollevai alto nell'aria», (il termine) — yuan hou — (imperatore) allude a Cao Cao; 'verso Sud' indica quando (Cao Cao) attaccò Liu Biao, la città di Feng Pei è un'allusione alla prefettura di Qiao (patria) di Cao Cao.

La poesia di Wang Can "Al seguito dell'esercito"⁵⁸ dice:

⁵³ 平 Ping.

⁵⁴ 仄 Ze.

⁵⁵ 八仙歌 "Ba Xian Ge". Titolo completo: "Yin Zhong Ba Xian Ge" 饮中八仙歌. Opera di Du Fu.

⁵⁶ La poesia alla quale ci si riferisce ha per titolo "Song Jiangong Zhu Zhi Ji Zhou Shi" 送江公著知吉州诗.

⁵⁷ 赠五官中郎将诗 "Zeng Wu Guan Zhong Lang Jiang Shi".

⁵⁸ 从军诗 "Cong Jun Shi". Poesia in versi pentasillabici contenuta nel *Wen Xuan*.

«I piani strategici proposti nella tenda del comandante di campo, provengono tutti dal mio saggio principe». Il saggio principe indica ancora Cao Cao. Inoltre si dice:

«Ho nostalgia del vecchio che trasportò il tripode, e vorrei ingentilire il mio rozzo comportamento», il che significa voler imitare Yi Yin⁵⁹, il quale portò il tripode al (sovrano) Tang perché attaccasse Jie⁶⁰.

A quel tempo regnava ancora l'imperatore degli Han; i due signori lo apostrofavano così: uno lo chiamava imperatore e l'altro lo chiamava saggio principe, (il che sta a significare che) Xun Yu considerava Cao Cao allo stesso livello di Gao Zu e Guang Wu Di⁶¹. Alcuni ritengono che Liu Zheng guardasse 'la bella dritto negli occhi senza inchinarsi'⁶²: questo è il discorso di coloro che non conoscono gli uomini. (In tal caso infatti) come avrebbero potuto i due signori sfuggire alla legge delle punizioni secondo il metodo (registrato nel classico) delle *Primavere e Autunni*?⁶³

⁵⁹ 伊尹 Yi Yin. Fu ministro di Cheng Tang, primo signore della dinastia Shang (1766-1753 a.C.).

⁶⁰ 桀 Jie. Ultimo sovrano della dinastia Xia (1818-1766 a.C.).

⁶¹ 高祖 Gao, Guang. Si tratta di Gaozu, primo imperatore degli Han Occidentali, e di Guang Wudi, primo imperatore degli Han Orientali. Il fatto che Cao Cao fosse apostrofato con titoli che erano prerogativa del sovrano legittimo, quando quest'ultimo era ancora sul trono rappresentava naturalmente un sacrilegio. Debon, p. 194.

⁶² Debon, p. 194: Cao Pi aveva invitato i letterati ad un banchetto ed aveva voluto che la dama Chen-si mostrasse per un saluto. Mentre tutti i presenti si inchinavano fino al suolo in segno di rispetto, solo Liu Zheng avrebbe continuato a guardare dritto davanti a sé. Quando Cao Cao udì la cosa ordinò che Liu Zheng fosse arrestato e accusato di insubordinazione.

⁶³ L'espressione si riferisce al giudizio pronunciato dallo storiografo Dong Hu (VII sec. a.C.) dello stato di Jin, circa il comportamento del ministro Zhao Dun. Quest'ultimo, animato da un forte senso di giustizia, era entrato in conflitto col suo corrotto signore, il duca di Ling e in seguito a ciò era dovuto fuggire sui monti. Successivamente, essendo il duca stato assassinato da un parente di Zhao, questi poté fare ritorno alla capitale. Dong Hu lo accusò pertanto di connivenza con l'assassinio del duca. Debon, p. 194.

Presso gli antichi (si scrivevano) dediche e risposte, molte delle quali erano espressioni di incoraggiamento reciproco. Su Wu dice (ad esempio):

«Desidererei che tu valutassi e onorassi la virtù, e che in accordo con i tempi amassi le circostanze propizie»⁶⁴. Li Ling dice:

«Con tutte le forze onora la (tua) chiara virtù, in tarda età considera l'ora...»⁶⁵. Liu Zheng dice:

«Sforzati di coltivare la virtù; dinanzi al trono sappi dar prova di rispetto per te stesso»⁶⁶. Du Fu dice:

«Quando accederai a un'alta carica, di fronte al pericolo non dare importanza alla vita»⁶⁷: spesso tale è il significato. (Ma) nel caso (della poesia di) Gao Shi "Per Wang Che", (che) dice:

«⁶⁸ Io so che tu tra dieci anni (come) Su Qin⁶⁹ avrai molto oro» come potrebbe, l'aver molto oro, essere appropriato alla (retta) via, tanto più da parte di un uomo che spera in un'alta posizione e fama? Questo passo è stato casualmente introdotto in Gao Shi.

⁶⁴ Versi finali delle *Quattro Poesie* di Su Wu.

⁶⁵ Versi finali delle tre poesie di Li Ling dedicate a Su Wu.

⁶⁶ Versi conclusivi della seconda delle quattro poesie di Liu Zheng dedicate a Cao Pi.

⁶⁷ Versi conclusivi della poesia di Du Fu dal titolo "Feng Song Yangong Wu Ru Chao Shi Yun" 奉送严公武入朝十韵.

⁶⁸ Versi conclusivi della poesia "Zeng Wang Che Shi" 贈王彻诗 di Gao Shi.

⁶⁹ Uomo politico, probabilmente leggendario, dell'epoca dei Regni Combatenti.

ESAME CRITICO-TESTUALE DELLA POESIA

Du Fu e Li Bai, diversamente da tanti maestri, furono legati da una singolare amicizia. Nella poesia (di Du Fu) si parla di Tai Bai in quattordici passi, fino a dire:

«Gli uomini di quest'epoca desiderano tutti ucciderti; nei miei pensieri soltanto è apprezzato il tuo talento»¹,

«Ubriachi giaciamo in autunno sotto la stessa coperta; mano nella mano di giorno camminiamo insieme»²;

«Tre notti di seguito ho sognato di te; da ciò mi accorgo che tu pensi alla nostra amicizia»³. Di tali sentimenti ci si dovrebbe ben ricordare!

Il *Dun Zhai Xian Lan*⁴, sostiene (invece) che essendo i due uomini famosi, si contrastavano l'uno con l'altro e non potevano non invidiarsi reciprocamente, esprimendo (in tal modo) una visione filistea e congetturando sulla mente dei virtuosi e dei saggi, sicché io non posso fare a meno di mettere le cose in chiaro.

Le *Diciannove Antiche Poesie*⁵ non sono opera di una sola

¹ Titolo originale "Bu Jian" 不见.

² Titolo originale "Yu Li Bai Shier Tong Xun Fan Shi Yin Ju" 与李白十二同寻范十隐居

³ Titolo della poesia: "Meng Li Bai" 梦李白.

⁴ 遁斋闲览 Compilato da Chen Zhengmin (epoca Song).

⁵ 古诗十九首 *Gu Shi Shijiu Shou*. Poesie anonime in pentasillabi risalenti all'epoca degli Han Orientali, incluse da Xiao Tong nel *Wen Xuan*. Lo *YTXY* contiene la I, la II, la V, la VI, la IX, la X, la XII e la IXX, e le attribuisce a Mei Cheng, col titolo di "Za Shi". Il gruppo di poesie raccolte nello *YTXY* riflette il clima di disordine degli ultimi anni della dinastia Han. Esse esercitarono una grande influenza sulla poesia di epoca successiva.

persona. Se negli Yue Fu (la poesia) “Marciare, marciare e ancora marciare”, è attribuita a Mei Cheng, è dunque possibile conoscere (anche la paternità) delle altre (poesie).

Tra le *Diciannove Antiche Poesie*, “Marciare, marciare e ancora marciare” è resa nella collezione *Yu Tai Xin Yong* in due parti. Dal (verso):

«L'uccello di Yue nidifica sul ramo meridionale» in poi si distingue una (seconda) poesia; ma si deve considerare come corretta (la redazione) del *Wen Xuan*.

Dei “Chang Gexing”⁶ il *Wen Xuan* dà (una versione costituita da) un'unica poesia (introdotta dal verso):

«Verde verde il girasole nel giardino», (mentre) nei *Yue Fu* di Guo Maoqian⁷ (essa) è divisa in due poesie, la prima delle quali (comincerebbe col verso):

«L'immortale cavalca il bianco daino».

Circa il brano (introdotto da):

«L'immortale cavalca il bianco daino» io sono in dubbio a partire dall'espressione:

«Sull'alta montagna una capanna» in poi, (perché) essendo il suo significato non unitario, (essa) dovrebbe suddividersi in un'ulteriore poesia, (cosa che) Guo Maoqian non è in grado di distinguere.

L'antico componimento “Abbeverare i cavalli alla cava della Grande Muraglia”⁸, contenuto nel *Wen Xuan*, è anonimo. Secondo il *Yu Tai Xin Yong* esso sarebbe opera di Cai Yong.

Tra gli antichi canti il più difficile da scandire è il “Canto

⁶ 长歌行 “Chang Gexing”. “Canti Prolungati”: nome di un brano degli Yue Fu.

⁷ Si tratta dello *Yue Fu Shiji*, raccolta generale di Yue Fu compilata da Guo Maoqian. È divisa in cento libri e comprende gli Yue Fu dal periodo Wei-Liang fino ai Tang e alle Cinque Dinaste, oltre ad alcune ballate di epoca Qin. Gli Yue Fu sono suddivisi in venti stili: ogni stile è preceduto da un'introduzione ed ogni componimento è accompagnato da un commento.

⁸ 饮马长城窟 “Yin Ma Changcheng Ku”. Soggetto della poesia è una donna che ricorda il marito, il quale, in servizio alla frontiera, abbevera il cavallo ad una fonte ai piedi della Grande Muraglia.

della danza delle fasce"⁹, nel quale il significato del testo è del tutto incomprensibile. Inoltre antichi componimenti (quali): "Portate del vino"¹⁰, "Alberi fioriti"¹¹, "Shi Liu"¹², "Arie di Yu Zhang"¹³ etc., lasciano il lettore nell'oscurità¹⁴. Ancora in componimenti quali "Ibis"¹⁵, "Stormo di fagiani"¹⁶, "Ai Ru Zhang"¹⁷, "Triste vecchio"¹⁸, "Shang zhi hui"¹⁹ etc., solo due o tre versi sono comprensibili. Quale potrebbe essere (la spiegazione) se non che nel corso di un lungo periodo di tempo si sono verificati errori nella trascrizione dei caratteri?

(Il verso) della *Ballata di Mulan*²⁰:

I grilli come friniscono» è reso nel *Wen Yuan Ying Hua*²¹ come:

«Friniscono come mormoran nell'aria», o anche:

«Li li — gorgheggiano»; la raccolta degli *Yue Fu* lo rende come:

«Friniscono e ancora friniscono», o:

⁹ 巾舞歌 "Jin Wu Ge". YFSJ, cap. 54.

¹⁰ 将进酒 "Jiang Jin Jiu". YFSJ, cap. 16.

¹¹ 芳树 "Fang Shu". YFSJ, cap. 16.

¹² 石留 "Shi liu". YFSJ, cap. 16. Si tratta forse di 石榴 - melograno?

¹³ 豫章行 "Yuzhang Xing". YFSJ, cap. 34.

¹⁴ Cfr. Debon, p. 196: il testo è probabilmente interpolato o incompleto.

¹⁵ 朱鹭 "Zhu Lu". YFSJ, cap. 16.

¹⁶ 雉子班 "Zhizi Ban". YFSJ, cap. 16.

¹⁷ 艾如张 "Ai Ru Zhang". YFSJ, cap. 16. Cfr. *Ci Yuan*, p. 2614.

¹⁸ 思悲翁 "Sibei Weng". YFSJ, cap. 16.

¹⁹ 上之回 "Shang Zhi Hui". YFSJ, cap. 16; il titolo deriva dal I verso della poesia.

²⁰ 木兰歌 "Mulan Ge". Cfr. nota 56 al II capitolo.

²¹ 文苑英华 *Il Fiore del Giardino delle Lettere*. Antologia compilata da Li Fang ed altri letterati tra il 976 e il 983, durante il regno di Taizong dei Song. L'opera comprende mille 'juan' e raccoglie la produzione di più di duemiladuecento autori dalla fine della dinastia meridionale dei Liang alla fine dei Tang, per un totale di quasi ventimila brani.

«I grilli come friniscono». È conveniente conformarsi alla versione degli *Yue Fu*.

(Il verso):

«Vorrei correre veloce su 'piedi di mille miglia'» è reso negli *Yue Fu* di Guo Maoqian come:

«Vorrei prendere in prestito un cammello dalle 'zampe di mille miglia'», e lo *You Yang Za Zu*²² lo rende come:

«Vorrei correre con zampe di un cammello che fa mille miglia». Hu Zu non esamina (esattamente) il verso e lo distingue erroneamente.

La *Ballata di Mulan* è (opera) antichissima, ma (versi) sullo stile di:

«L'aria del nord trasporta (il suono) del battaglia metallico (della guardia notturna), un raggio freddo si riflette sull'armatura», somigliano ormai a quelli di Li Bai e non appartengono assolutamente alla poesia degli Han e dei Ling.

(Per quanto riguarda) la *Ballata di Mulan*, il *Wen Yuan Ying Hua* fa soltanto il nome di Wei Yuanfu. (La raccolta de) gli *Yue Fu* di Guo Mao Qian ne include due brani, dei quali il secondo sarebbe opera di Yuanfu.

(Per quanto riguarda) i *Canti di invettiva*²³ di Ban Jieyu il *Wen Xuan* fa solo il nome di Ban Ji, mentre secondo gli *Yue Fu* essi sarebbero opera di Yan Yanzhi.

(I seguenti versi) del "Yin di Liangfu"²⁴ di Zhu Geliang:

«Io esco dalla porta orientale di Qi, in lontananza vedo il villaggio di Tang Yin» sono resi dal *Yue Fu Jie Ti*²⁵ come:

«In lontananza vedo il villaggio di Yin Yang». Nel Qing Zhou c'è (effettivamente) un villaggio di nome Yin Yang. E (il verso):

«Tian Jiang e Gu Yezi» è reso dal *Yue Fu Jie Ti* come:

²² 酉阳杂俎 Antologia in venti volumi compilata da Duan Chengshi.

²³ 怨歌行 "Yuan Gexing". YFSJ, cap. 42; raccolta da Ban Jieyu, narra la storia della favorita dell'imperatore Chengdi (regnante dal 32 al 6 a.C.), privata della predilezione del sovrano dalla danzatrice Zhao Feiyan.

²⁴ 梁父吟 "Liangfu Yin". YFSJ, cap. 41.

²⁵ 乐府解题 Interpretazione degli *Yue Fu*. Opera compilata da Liu Su.

«Tian Jiang e Gu Yezi»²⁶.

Degli autori delle dinastie meridionali e settentrionali il più prolifico è senz'altro Zhang Zhengjian, il quale però è il meno degno di essere studiato e pubblicato, per cui (delle sue poesie) si dice che 'sebbene numerose, cosa bisogna pensarne?'.

Lo *Xi Qing Shihua*²⁷ riferisce che:

«Tra le poesie di Tao Yuanming, custodite della famiglia di Chao Jiong, c'è un brano del "Wen lai shi"²⁸ che suona: "Tu vieni di tra le montagne. Quando sei partito da Tian Mu? Presso la mia casa alle pendici dei monti meridionali, quanti crisantemi ora saranno sbocciati? Le foglie delle rose saranno ormai cadute, il soffio della magnolia autunnale dev'essere pieno di profumo. Quando ritornerai tra le montagne, il vino tra i monti sarà fermentato"».

Io ritengo che questo brano sia effettivamente pregevole, ma il genere e la manifestazione dell'energia creativa non sono nello stile di Tao Yuanming, né esso può appartenere alle poesie sparse di Li Bai, e (quindi) i posteriori si sono ingannati inserendolo nella raccolta (delle poesie) di Tao.

Nel *Wen Yuan Ying Hua* c'è poesia regolata in versi eptasillabici (attribuita) a Li Bai (dal titolo di) "Inviato al posto del collega Weng Canshu"²⁹, che però è opera (di autore) della tarda epoca Tang. Inoltre vi sono tre poesie regolate in pentasillabi, la prima (dal titolo di) "In accompagnamento di un ospite di ritorno a Wu"³⁰, la seconda (chiamata) "In accompagnamento di un amico in occasione di un'escursione fra le gole montane"³¹, la terza (chiamata) "Per l'onorevole signore Yuan Ming nell'intraprendere

²⁶ Il nome Gu Yezi è reso con caratteri differenti: 古冶子 nel primo caso e 固野子 nel secondo.

²⁷ 西清诗话. Un'opera della quale si ha soltanto notizia, in tre libri, compilatore della quale sarebbe stato un tal Maestro del Non-agire (Wuweizi).

²⁸ 闻来使 "Domande al Messaggero in Arrivo".

²⁹ 代寄翁参枢先辈 "Dai Ji Weng Canshu Xian Bei". Contenuta nel *Li Taibai Quanji*, libro XXX.

³⁰ 送客归吴 "Song Ke Gui Wu". Ibidem.

³¹ 送友生游峡中 "Song Yousheng You Xia Zhong". Inclusa nel *Quan Tang Shi*, cap. 4, sotto il nome di Zhang Ji.

il suo ufficio presso lo Yangzi”³², che nella raccolta (di Li Bai) originariamente mancavano tutte, e i cui autori sono da collocare tra le ere Da Li e Zhen Yuan [785-804] e non sono affatto opera di Li Bai. Vi sono inoltre la poesia in pentasillabi “Dopo la pioggia guardare la luna”³³, la poesia “Alla pioggia”³⁴, la poesia, “La roccia in sembianza del consorte (lontano)”³⁵, e la poesia “In un giorno invernale ritornare alle vecchie montagne”³⁶, che sono tutte (composte) nel linguaggio della tarda epoca Tang. Anche i quattro versi de “La bella esce dalla torre di Qin”³⁷ non sono nello stile di Li Bai. (Insomma) tutte (queste poesie) sono state falsamente attribuite dai posteri a Li Bai.

Nel *Wen Yuan Ying Hua* c'è una poesia (dal titolo) “In accompagnamento dell'aiutante di campo Shi quando egli si recò al quartiergenerale di sua eccellenza il Ministro Cui”³⁸ che suona:

«Maestoso si eleva lo Yamen del Primo Ministro, puro è lo stagno della fenice; io ti ammiro simile alla gru della terrazza di diaspro, che nidifichi alto sul ramo dell'albero prezioso, e voli a casa nella bellezza del giorno sereno, cinguetti e giochi nel soffio di venti gentili; giustamente ti toccarono le delizie (di quella gru), nel carro degli ufficiali (del Conte Yi di Wei), e comincia ora il tempo che tu impari a danzare. (Io al contrario) uccello prezioso, mi trovo nella rete, la mia gracile vita somiglia ad una ragnatela. Vorrei affidarmi alle ali di un uccello Zhou Zhou, che trattenendomi col suo becco mi (lasci ristorare) alle rive del fiume Han»³⁹.

³² 送袁明府任长江

“Song Yuan Ming Fu Ren Changjiang”.

Ibid..

³³ 雨后望月

“Yu Hou Wang Yue”. Ibid.

³⁴ 对雨

“Dui Yu”. Ibid.

³⁵ 望夫石

“Wang Fu Shi”. Ibid.

³⁶ 冬日归旧山

“Dong Ri Gui Jiu Shan”. Ibid.

³⁷ Verso iniziale della poesia dal titolo “Ri Chu Dong Nan Yu Xing”

日出东南隅行, ibid.

³⁸ 送史司马赴崔相公幕

“Song Shi Sima Fu Cui Xianggong Mu”. Ibid.

³⁹ Nello *Zuo Zhuan* si narra che il conte Yi di Wei (VII sec. a.C.) adorasse le gru, tanto da permettere che alcune viaggiassero sul carro degli ufficiali durante

Questa poesia è forse parte delle poesie disperse di Li Bai, o altrimenti è opera anch'essa di un autore dell'epoca di apogeo Tang. L' "Aria dei ragazzi"⁴⁰, contenuta nella raccolta di poesie di Li Bai, ha solo pochi versi nello stile del poeta; i rimanenti sono superficiali e ordinari, decisamente non opera di Li Bai, e (averglieli attribuiti) è sicuramente frutto di un errore.

La poesia "Assetato di vino amare il fiume limpido" è erroneamente attribuita dal *Wen Yuan Ying Hua* a Chang Dang e dal *Du Ji* di Huang Changrui a Du Fu.

Il verso tronco:

«Sul far del giorno, nel vento dell'Est cavalco un asino zoppo» decisamente non rivela la manifestazione dell'energia creativa (caratteristica) dell'apogeo dei Tang, ma somiglia nel linguaggio a Bai Juyi. Le illustrazioni oggigiorno in voga fanno ritenere che esso appartenga alla poesia di Du Fu. (Ma se) anche Hu Zu⁴¹ ha criticato la erroneità (dell'attribuzione), (allora) perché l'edizione di Huang Changrui è entrata a far parte della *Raccolta di Du Fu*?

Tra le poesie disperse di Du Fu ve n'è una dal titolo "Fuga in campagna"⁴² che dice:

«Dopo la mia fuga in campagna l'anno volge alla fine. Questo rifugiarsi mi affatica i muscoli e le ossa. Il libro delle *Odi* e quello dei *Documenti* (sono nascosti) lungo le mura e le pareti. I servitori (portano) ora insegne e stendardi. Di dove (sua Maestà) si trovi in marcia non si ha quasi notizia. Questa mia vita segue la casualità dell'attimo. Dall'antico regno del sacro (imperatore) Yao si leva il fetore (del sangue versato)».

la campagna militare contro i barbari Di. A causa dell'intralcio provocato dalle gru al momento dell'attacco, questa sua passione gli costò un massacro e di conseguenza la sua stessa vita.

Le gru sono famose per la loro danza. L'uccello prezioso indica lo stesso Li Bai. L'uccello Zhouzhou è caratterizzato dal fatto di avere il capo così pesante che, quando vuol bere, un altro uccello deve trattenerlo per impedire che caschi nell'acqua. Debon, p. 201.

⁴⁰ 小年行 "Xiao Nian Xing". *Li Taibai Quanji*, libro VI.

⁴¹ In *Tiaoqi Yuyin Conghua*, II vol., cap. 8. p. 53. In Guo 1962-1984.

⁴² 避地 "Bi Di".

Sotto il titolo lo stesso maestro commenta:

«Composto nel (giorno) Ting Yu (IV tronco celeste X ramo terrestre) del terzo anno dell'era Zhi De [756-758]. Questo (si) è veramente il linguaggio di Du Fu. Nelle edizioni (delle opere di Du Fu) che si trovano oggi sul mercato (queste annotazioni) non compaiono.

Nelle edizioni 'Shu'⁴³ delle poesie di Du Fu non compaiono assolutamente note; sebbene esse siano ordinate cronologicamente, gli stili antico e moderno non sono separati. In esse sporadicamente compaiono note di mano del maestro, ma questo è tutto. Si ritiene che l'odierna edizione della biblioteca di Yu Zhang⁴⁴ sia stata riprodotta da un'edizione 'Shu' o di Zhenjiang, ma sebbene (essa) distingua diversi commenti, e inoltre separi la poesia antica da quella regolata, il suo ordine cronologico non concorda (con quello dell'edizione 'Shu'). Recentemente, nell'era Bao Qing [1225-1227], l'Ufficio dei trasporti marittimi del Mare Meridionale incise una *Raccolta di Du* anch'essa ritenuta un'edizione 'Shu'. Ma sebbene essa escludesse il falso commento di Po⁴⁵, conteneva comunque i commenti delle nove scuole seguaci di Wang Zhu⁴⁶, e il commento di Zhao Yancai che rispetto alle altre edizioni è più dettagliato. Dunque nessuna di queste è un'antica edizione 'Shu'.

Nel commento alla *Raccolta di Du*, il (sedicente) Po che parla è una figura fittizia che sta invece di qualcun altro. Sebbene Hu Zu critichi ciò, tuttavia vi è ancora qualcuno che ne dubita, (poiché) non si è giunti ad una spiegazione atta a dimostrare questa falsa identità.

A questo punto insorge un aspetto che non staremo a discutere, poiché è chiaro di per sé: ad esempio (circa il verso):

⁴³ Si trattava di edizioni di opere letterarie riprodotte nel Sichuan.

⁴⁴ La biblioteca di Huang Tingjian. Yuzhang era la località di origine del poeta, nel Jiangxi.

⁴⁵ Una falsificazione di epoca Song che andava sotto il nome di Su Shi (Su Dongpo).

⁴⁶ Ci si riferisce ai nove autori Wang Anshi, Song Qi, Huang Tingjian, Wang Zhu, Xie Mengfu, Du Tian, Bao Biao, Shi Yin, Zhao Yancai.

«Monti di Chu — otto cime color smeraldo» il commento dice:

«(Nella poesia) “Vista dal padiglione delle orchidee in primavera” di Jing Chai (si dice): “Mille vette — il monte di Chu è verde; diecimila fiumi — la città di Ying nell’ombra”».

Ma se (la poesia) pentasillabica fu introdotta da Li Ling e Su Wu, o, a quanto si dice, da Mei Cheng, e prima degli Han ancora non esisteva una poesia arcaica pentasillabica, come è possibile allora che già all’epoca dei Regni Combattenti esistesse un verso regolato in pentasillabi? Nell’osservare questa (contraddizione) è possibile che in un sorriso si venga illuminati. E tuttavia è una fortuna che (nel commento dello pseudo-Po) vi sia un tale errore.

Il ‘maestro’ che parla nel commento a Du Fu è anch’esso (una figura fittizia) del genere di Po, ma in questo caso contiene una mezza verità, e pertanto ancor più confonde e conduce in errore, il che è profondamente deplorabile. Ma chi ha capacità di discernimento lo afferra da solo.

(Della poesia) di Cui Hao “Aria della gioventù di Wei Cheng”⁴⁷, il *Baijia Xuan*⁴⁸ ne fa due poesie, distinguendo la prima (parte) da «Qin chuan» in poi. Gli *Yue Fu* di Guo Maoqian la considerano un’unica poesia, e così anche il *Wen Xuan Ying Hua*. (Io ritengo che) si debba seguire come esatta (la redazione) dei *Yue Fu* e dello *Ying Hua*.

Secondo il *Baijia Shixuan* di Wang Anshi la poesia di Lu Tong “I giovanotti scapestrati di tutto il mondo indulgono nel bere”⁴⁹ sarebbe un’unica opera. La raccolta originaria distingueva a partire da:

«Nel cielo il sole splendente è sospeso in lontananza» una prima parte. (Io ritengo che) si debba seguire Wang Anshi e considerare corretta (la sua versione).

⁴⁷ 渭城小年行

“Weicheng Xiao Nian Xing”. *YFSJ*, cap. 66.

⁴⁸ 百家选

Si tratta del *Tang Baijia Shixuan* compilato da Wang Anshi e Song Minqiu, un’antologia in venti libri comprendente milleduecentoquarantasei brani poetici. In essa non sono inclusi gli autori più famosi della dinastia Tang, quali Li Bai, Du Fu, Wang Wei, Wei Yingwu, Yuan Zhe, Bai Juyi etc.

⁴⁹ Verso iniziale della poesia di Lu Tong dal titolo “Tan Zuo Ri” 叹昨日. In *QTS*, Lu Tong, cap. 2.

La poesia di Li Bai:

«Galloni di vino ai limiti di Wei Cheng, accanto al fuoco io smaltisco la sbornia»⁵⁰, è piuttosto da attribuire a Cen Shen ed è stata erroneamente inclusa (nella poesia di Li Bai). (Anche) la poesia (attribuita a) Li Bai, (dal titolo) “Melodia del passo di confine”⁵¹, (che suona):

«Il morello da poco cavalcato, con una sella di porpora e giada», è invece una poesia di Wang Changling erroneamente inserita (tra quelle del maestro). Di Wang Changling in origine si avevano due opere, la prima delle quali esordisce:

«Chiaro di luna al tempo dei Qin, passo di confine al tempo degli Han».

Di Meng Haoran abbiamo una poesia (dal titolo) “Dedicata a Meng Jiao”⁵². In base (alle date della vita di) Meng Jiao (risulta che) egli visse a cavallo tra la ere Zhe Yuan [785-804] e Yuan He [806-820], mentre Meng Haoran morì nel ventottesimo anno dell'era Kai Yuan [740 d.C.]; queste ere sono dunque da lui remote e neanche la loro poesia somiglia (nello stile) a quella di Meng Haoran. Si deve trattare dunque di un errore.

Nella poesia di Du Fu:

«Cinque nubi⁵³ in alto (accanto) alla (stella) Tai Jia, sei lune, tranquillo (vento) Tuan Fu»⁵⁴, il significato di Tai Jia è quasi incomprensibile; (ci si riferisce) forse alla costellazione Tai Yi? (I tronchi celesti) Yi e Jia⁵⁵ in origine sono vicini. Contrapporre (il nome di) una stella a (il nome di) un vento rientra inoltre nello stile (di Du Fu). La conclusione (del verso):

⁵⁰ Titolo della poesia: “Song Yangzi Shi”. In QTS sezione dedicata a Cen Shen, cap. 3.

⁵¹ 塞上曲 “Sai Shang Qu”. Cfr. Debon, p. 204.

⁵² 贈孟郊 “Zeng Meng Jiao”. QTS, Meng Haoran, cap. 1.

⁵³ Il numero cinque potrebbe stare genericamente ad indicare — alcune, diverse nubi —, ma può anche sottintendere l'aggettivo — colorate —, cioè le nubi dei cinque colori fondamentali, verde, bianco, rosso, nero e giallo, abbinati alle direzioni, agli elementi, alle stagioni, etc.

⁵⁴ 轉扶 Nome di un vento.

⁵⁵ 乙甲 Il II e il I dei diechi tronchi celesti.

«Negli oscuri Monti Orientali si condusse la cortigiana» non ha un significato né una logica; forse (il senso) è «Trascinare via la cortigiana»⁵⁶. Generalmente Du Fu ama inserire parallelismi nei suoi (componimenti in) versi tronchi. (Accettando) una tale interpretazione, si amplierà ancor più la comprensione (del verso).

Il *Bai Jia Shi Xuan* di Wang Anshi si basa originariamente sulle raccolte *Ying Ling* e *Jian Qiji*⁵⁷ di autori Tang. Delle poesie (degli imperatori) Ming Huang e De Zong, (e di quelle di) Xie Ji, Liu Xiyi e Wei Shu, con le quali esordisce, alcune sono aggiunte (e altre) eliminate, e anche la sequenza è la medesima (rispetto alle precedenti raccolte). Di Meng Haoran si limita ad aggiungerne alcune; dopo (le poesie) di Chu Guangxi, è poi lo stesso Wang Anshi (autonomamente) ad operare la selezione. (Se) esaurita la lettura del primo volume (esso ci sarà sembrato) bello, (ciò) non (dipenderà) dalla raffinatezza della selezione, (ma dal fatto che) di per sé tra le poesie della fioritura Tang non ve ne sono di brutte. Dopo l'era Da Li la sua scelta delude profondamente le aspettative. Tanto più che poeti Tang come Shen Quanqi, Song Zhiwen, Wang Bo, Yang Jiong, Lu Zhaolin, Luo Binwang, Chen Shi Yi, Zhang Yue, Zhang Jiuling, Jia Zhi, Wang Wei, Du Guji, Wei Yingwu, Sun Ti, Zu Yong, Liu Shenxu, Qi Muqian, Liu Changqing, Li He, sono tutti autori di gran nome. Li Bai e Du Fu, Han Yu e Liu Zongyuan hanno le loro proprie raccolte e pertanto non sono stati inseriti, (sicché) sono assenti da questa raccolta. Ciò che Wang Anshi ha scelto (della poesia) dell'epoca contemporanea, si basa (sulla scelta operata) da Song Minqiu. La sua prefazione quindi dice:

«Per farsi un'idea della poesia Tang è sufficiente esaminare quanto (da me presentato)»⁵⁸. Come se ciò non fosse fuorviante! Che i moderni però nei confronti dell'antologia di Wang Anshi

⁵⁶ Il III verso dell'ultima di due poesie dal titolo "Xi Zuo Ji Shang Han Zhong Wang" 戏作寄上汉中王 .

⁵⁷ Ci si riferisce alle due raccolte *Heyue Yinglingji* di Yin Fan (Din. Tang) e *Zhongxingjian Qiji* di Gao Zhongwu (Din. Tang).

⁵⁸ È forse questa affermazione di Wang Anshi che ha fatto sì che generalmente si ritenesse che l'antologia *Tang Baijia Shixuan* fosse fondamentalmente opera sua. Pare invece che la scelta originaria fosse stata operata da Song Minqiu.

provino rispetto e non osino metterla in discussione è deplorabile. Di alcuni autori Wang sceglie solo uno o due brani, peraltro illeggibili, come i due brani di Cao Tang. Di questi il primo dice:

«⁵⁹ Negli anni della gioventù me ne andavo irrequieto qua e là, volevo diventare un grande uomo. (Come) tutti guardavo bramoso coloro che portavano l'aureo simbolo ufficiale (degli Han). (Ora però) al mattino presto, dopo un sonno tranquillo, odo l'uccello Qu cantare. Ridendo mi affido al vento primaverile, sostenuto dal verricello (del pozzo). In fondo alla corte si soffia in un flauto Sheng suonato da una servetta Han⁶⁰. Nelle strade tranquille risuonano (gli zoccoli de) i cavalli affidati a schiavi barbari. Sotto i fiori della peonia un'insegna appesa ad un uncino (marca) i confini del campo. Solitario mi appoggio alla rossa carne⁶¹ e accarezzo i baffi della tigre». (Roba come) questa non è sufficiente neanche ad essere scritto su di un paravento. Può essere (solo) l'espressione volgare⁶² di gentucola che volge le spalle alla letteratura. E ancora la poesia "Comprare una spada"⁶³ che dice:

«Nel cielo chiaro rugiada si disperde, nubi e arcobaleno piangono; sulla nera terra nascosti e spaventati spiriti e demoni si rattristano», potrebbe essere recitata solo da uno sciamano.

Io una volta ho letto nel *Fang Zi Tong Muzhi*⁶⁴: «Nella poesia Tang vi sono ottocento autori (scuole); quelli custoditi da Zi Tong sono cinquecento». Che peccato che i moderni non abbiano letto (i rimanenti trecento)!

Della poesia di Liu Zongyuan:

⁵⁹ *Tang Baijia Shixuan*, libro XV. Titolo originale "Mu Chun Xi Zeng Wuduangong" 暮春戏赠吴端公.

⁶⁰ 汉婢 Han bi.

⁶¹ L'espressione sembra priva di senso. Debon (pp. 206-207) rileva che in una variante di questo testo il carattere 'ji' 肌 è sostituito dal carattere 'lan' 阑. Questa lettura chiarirebbe in parte il significato: «Solitario mi appoggio alla rossa balaustra».

⁶² 闾巷 Lü xiang. Letteralmente: popolare.

⁶³ 买剑 "Mai Jian". Titolo completo: "He Zhou Dai 和周待御买剑诗 Yu Mai Jian Shi". In QTS.

⁶⁴ Iscrizione tombale di Fang Zitong, cioè Fang Weishen (epoca Song).

«Il vecchio pescatore si riposa di notte al dirupo occidentale»⁶⁵ Su Shi ha tagliato gli ultimi due versi; se Liu Zongyuan tornasse a vivere, anche lui senz'altro lo apprezzerrebbe di cuore. (Per quanto riguarda la poesia di) Xie Tiao:

«Il lago di Tong Ting è il luogo nel quale si diffuse la musica. Presso il (fiume) Xiao Xiang nuotavano le figlie dell'imperatore. Le nubi si spingono verso la desolazione di Cang Wu. Le acque ritornano verso il corso dei fiumi Jiang e Han. Io fermo la pagaia e guardo pieno di nostalgia in lontananza. Tu lasci riposare il remo e indugi indeciso. La tua gloria (letteraria) si estende (come quella del governatore) Guang Ping⁶⁶. (Io al contrario) mi cercherò una Mao Ling⁶⁷. Ciò che muoveva il mio cuore è dunque tutto perduto. Sulla riva del fiume solo il dolore dell'addio»⁶⁸, io ritengo che quel distico «La tua gloria si estende (come quella del governatore) Guang Ping. (Io al contrario) mi cercherò una Mao Ling», che è stato eliminato, riducendo (la poesia) a soli otto versi, la renda ancor più compatta. Ma chi sa come la pensano i conoscitori!

⁶⁵ Titolo originale "Yu Weng" 漁翁 . In QTS, Liu Zongyuan, cap. 4.

⁶⁶ Cioè Zheng Mou (189-273 d.C.).

⁶⁷ La località, nell'attuale Shensi, nella quale si ritirò il poeta Sima Xiangru quando abbandonò il servizio governativo.

⁶⁸ Titolo completo: "Xingting Zhu Bie Fan Ling Ling" 新亭渚別范零陵 , in *Wen Xuan*, cap. 20.

INDICE DEI NOMI DI PERSONA CITATI NEL CORSO DEL LAVORO

I cenni biografici relativi ai vari autori e personalità sono tratti principalmente dal volume sulla letteratura del *Zhongguo Dabaike Quanshu* (1986). A titolo di riferimento mi sono servita anche di Bertuccioli (1968), Debon (1962), Feng (1983) e Lavagnino (1984). Le date uniche nella cronologia degli autori (ad es.: ca. 1200) ne indicano il periodo approssimativo di fioritura, in quei casi nei quali le date di nascita e morte siano entrambe ignote. Il simbolo * indica i nomi di sovrani. Per un ulteriore approfondimento si vedano Debon (1962), il *Zhongwen Dacidian* e lo *Ci Yuan*, nonché i testi su menzionati.

Bai Juyi: 772-846; popolare poeta del tardo periodo Tang. Fu abbastanza impegnato in campo sociale, e infatti molte delle sue opere hanno carattere satirico. Tra queste, le più famose sono le "Trenta canzoni dello Shanxi" e 50 "Nuovi Yuefu".

Ban Jieyu: I sec. a.C.

Bao Biao: dinastia Song.

Bao Zhao: 421?-465?; poeta della dinastia Liu Song, famoso per i suoi Yue Fu e per gli scritti in prosa parallela.

Bo Ya: Primavera e Autunni.

Cai Yan: II-III sec.; poetessa della tarda epoca Han.

Cai Yong: 133-192.

Cao Biao III sec.; fratello minore di Cao Zhi.

Cao Cao (Wei Wudi*): 155-220; uomo di stato e poeta, fu il primo imperatore della dinastia Wei, sorta dal crollo del dominio degli Han.

Cao Mao: 241-260; nipote di Cao Pi.

Cao Pi: 187-226; secondo figlio di Cao Cao, regnò sul trono dei Wei dal 220 al 227. Autore di una raccolta di saggi intitolata *Dian Lun*, della quale sopravvive solo il capitolo "Lun Wen" (Sulla Letteratura).

Cao Tang: ca. 867.

Cao Zhi: 192-232; fratello minore di Cao Pi, noto come poeta e autore di scritti critici sulla letteratura, tra i quali va ricordata la "Lettera a Yang Dezu".

Cen Shen: 715-770; poeta Tang autore di poesie di argomento eroico e paesaggistico.

Chang Dang ?

Chang Jian: ca. 749.

Chao Jiong: 948-1031.

Chen Lin: ?-217 d.C.; uno dei sette maestri di Jianan (Yezhong).

Chen Shidao: 1053-1101; amico e discepolo di Huang Tingjian e uno dei principali sostenitori della scuola del Jiangxi.

- Chen Tao: ca. 812-ca. 885.
 Chen Yuyi: 1090-1138.
 Chen Zhengming: dinastia Song.
 Chen Ziang: 661-702; letterato e poeta di epoca Tang, oppositore dell'artificio in arte, e fautore di un ritorno alla semplicità della poesia degli Han e dei Wei.
 Cheng Tang: I signore della dinastia Shang, regnante dal 1766 al 1753 a.C.
 Chu Guangxi: ca. 706-ca. 763.
 Cui Hao: ?-754.
 Cui Tong: ca. 766.
- Dan principe di Yan.
 Dao Shi: dinastia Tang.
 Dong Hu: VII sec.; storiografo dello stato di Qin.
 Dou Tao: fine del IV sec.
 Du Fu: 712-770; considerato uno dei maggiori geni poetici della letteratura cinese; fu un talento estremamente precoce e profondo. La gran parte della sua produzione poetica risale al periodo successivo alla rivolta di An Lushan. Molta della sua poesia è di argomento sociale e patriottico.
 Du Guji: 725-777; prosatore di epoca Tang. Tra i precursori del movimento per il ritorno allo stile antico di scrittura.
 Du Mu: 803-852; poeta della dinastia Tang; detto 'piccolo Du' per distinguerlo da Du Fu.
 Du Tian: dinastia Song.
 Duan Chengshi: ?-863; compilatore della raccolta di novelle dal titolo di *Youyang Zazu*.
- Fa Zhen: dinastia Tang; monaco poeta.
 Fa Zhao: dinastia Tang; monaco poeta.
 Fan Weishen: dinastia Song.
 Fan Zitong = Fan Weishen.
- Fu Xian: 239-294; letterato della dinastia Jin Occidentale, del quale rimangono alcune poesie per lo più in versi tetrasillabici e una trentina di Fu.
 Fu Xiuyi: (dinastia Jin).
- Gao Shi: 702-765; le tematiche della poesia di Gao Shi spaziano dalla vita dei soldati ai confini dell'impero, ai problemi del popolo e la critica sociale fino all'espressione dei propri sentimenti personali.
 Gao Zhongwu: dinastia Tang. Compilatore dell'antologia poetica *Zhongxing Qianqiji*.
 Geng Wei: ?
 Gu Yong: ?-9 a.C.
 Guan Xiu: 832-912; monaco poeta.
 Guo Maoqian: dinastia Song; compilatore di una raccolta di Yue Fu.
 Guo Pu: 276-324; letterato, esegeta e poeta della dinastia Jin.
- Han Chengdi*: regnante dal 32 al 6 a.C.
 Han Gaozu*: 247-195 a.C.
 Han Guangwudi*: 4 a.C. 57 d.C.; I imperatore degli Han Occidentali.
 Han Hong: ca. 766.
 Han Wo: ca. 901.
 Han Wudi*: 156-87 a.C.; considerato l'iniziatore della poesia eptasillabica e dello stile 'Bai Liang'.
 Han Yu: 768-824; tra i più accaniti sostenitori del ritorno della prosa alla semplicità dello stile antico. Fu anche un confuciano convinto e difese tale dottrina spesso a rischio della propria sicurezza, dall'avanzata incalzante del Buddismo.
 Hu Guo: dinastia Tang; monaco poeta.
 Hu Zu: ca. 1147; noto soprattutto per la compilazione di un'antologia di scritti critici sulla letteratura intitolata *Tiaoxi Yuyin Conghua*.

- Huang Changrui: 1079-1118.
Huang Shang: ca. 1200.
Huang Tingjian: 1045-1105; fondatore del circolo poetico del Jiangxi.
Hui Hong: 1071-1128; monaco Chan autore dell'opera Tian Chu Jin Luan.
Hui Hui: maestro Chan. Cfr. Wudeng Huiyuan.
Hui Neng: 638-713; VI Patriarca della scuola Chan.
- Ji Kang: 223-263; assieme a Ruan Ji, il più importante dei 'sette maestri di Jianan'.
- Ji Kuang: (dinastia Tang).
Ji Zhongfu: ?-ca. 786; uno dei 'dieci talenti dell'era Dali'.
- Jia Dao: 779-843; poeta della tarda epoca Tang, fra i più importanti e influenti del periodo.
- Jia Yi 201-169 a.C.; uomo politico e letterato degli Han Occidentali, il cui pensiero è contrassegnato da un sincretismo tra Confucianesimo, Legismo e Taoismo. Fu autore di saggi storico-politici e in poesia si ispirò allo stile di Qu Yuan.
- Jia Zhi: 718-772.
- Jiang Kui: 1155-1221; autore del Baishidaoren Shishuo.
- Jiang Yan: 444-505; letterato e funzionario della dinastia Liang.
- Jie*: 1818-1766 ultimo sovrano della dinastia Xia.
- Jie Chen: 1080-1148; maestro Chan.
- Jing Chai: ca. 290-ca. 223.
- Jing Qing: (Jing Ke) ?-227 a.C.
- Kong Rong: 153-208; uno dei sette maestri di Jianan (Yezhong).
- Leng Chaoyang: ca. 773.
- Li Bai: 701-762; considerato, con Du Fu e Wang Wei, il maggior poeta della dinastia Tang. Genio estremamente versatile compose in una gran varietà di forme e stili su differenti soggetti.
- Li Duan: ca. 785.
- Li Fang: 925-996.
- Li Guan: 766-794; prosatore e poeta della dinastia Tang.
- Li Guang: ?-125 a.C.
- Li He: 791-817; poeta Tang scomparso in giovane età, la cui poesia è caratterizzata dai temi del soprannaturale e della morte, nonché da un certo realismo e satira sociale.
- Li Jia: ca. 1200.
- Li Jiayou: ?-ca. 779; autore di poesie di soggetto per lo più paesaggistico, ma generalmente non insensibile anche ai problemi dei suoi tempi.
- Li Ling: ?-74 a.C.; generale della cavalleria al servizio di Wudi degli Han; v. anche Su Wu.
- Li Pin: ca. 860.
- Li shangyin: 813-858; poeta della tarda dinastia Tang caratterizzato da uno stile molto ricco di espedienti retorici ed estremamente enigmatico.
- Li She: ca. 806.
- Li Yi: ca. 749-ca. 827; prosatore seguace del movimento per il ritorno allo stile antico.
- Liang Kuang: maestro Chan. Cfr. Chuangdeng Lu.
- Liang Jianwendi*: 503-551.
- Liang Wudi*: regnante tra il 502 e il 549.
- Ling Yi: dinastia Tang; monaco poeta.
- Ling Yu: 771-853; maestro Chan.
- Liu An: dinastia Han; Principe di Huainan, compilatore dello Huainan Zi.
- Liu Biao: ?-218.
- Liu Cang: ca. 867.
- Liu Changqing: ca. 749.

- Liu Kezhuang: 1187-1269; poeta e critico letterario autore del Jiangxi Shipai Xiaoxu.
- Liu Shenxu: ca. 741; uno dei famosi poeti della fioritura poetica dei Tang. Strinse profonda amicizia con Meng Haoran. Alcune delle sue poesie sono raccolte nel Quantang Shi.
- Liu Shuo: 431-453; quarto figlio dell'imperatore dei Liu Song, Wendi. La sua poesia, benché imiti a volte la poesia antica, a volte lo stile di Cao Zhi, possiede tuttavia caratteristiche proprie.
- Liu Su: ca. 728 d.C.
- Liu Xiyi: 651-679; poeta e musicista di epoca Tang.
- Liu Xie: 466?-539?; critico e teorico della letteratura del periodo delle Dinastie Meridionali Qi e Liang, la cui opera, il Wen Xin Diao Long, è tuttora considerata una pietra miliare nel panorama critico cinese antico e moderno.
- Liu Yun: ca. 1016.
- Liu Yanshi: ca. 742-ca. 813; poeta della dinastia Tang, amico di Meng Jiao, il cui stile è piuttosto vicino a quello di Li He. Tra le tematiche della sua poesia, la sofferenza del popolo.
- Liu Yuxi: 772-842; letterato, poeta e filosofo di epoca Tang. Come poeta fu estremamente prolifico. Tra i suoi soggetti preferiti, la vita e le abitudini del popolo.
- Liu Zhangqing: ca. 749.
- Liu Zhen: ?-217; uno dei sette maestri di Jianan (Yezhong).
- Liu Zongyuan: 773-819; brillante prosatore e promotore, con Han Yu, del ritorno allo stile antico.
- Lü Benzhong: 1084-1145; seguace della scuola del Jiangxi; autore dell'opera Xia Junfu Zhi Xu.
- Lu Fayuan: dinastia Sui.
- Lu Guimeng: ?-881; letterato della dinastia Tang. Amico di Pi Rixiu (al quale è piuttosto vicino per ispirazione), noto per alcuni scritti in poesia e prosa nei quali satireggia la politica e le superstizioni feudali.
- Lu Ji: 261-303; noto letterato della dinastia dei Jin Occidentali. Famoso è il suo Fu sulla Letteratura, nel quale affronta importanti temi inerenti in particolar modo al processo creativo.
- Lu Tong: ?-835; poeta di epoca Tang, la cui poesia è caratterizzata tra l'altro dall'adozione del periodare tipico della prosa e da tematiche oscure e strane.
- Lu Lun: ?-ca. 798 o 799; uno dei 'dieci talenti dell'era Dali'; privilegia la poesia in stile moderno con verso penta- o eptasillabico, e si esprime spesso in toni eroici ed appassionati.
- Lu Wen: ca. 774-ca. 813.
- Lu Yun: 262-303; fratello di Lu Ji.
- Lu Zhaolin: ca. 636-ca. 695; assieme a Luo Binwang, Wang Bo e Yang Jiong, è considerato tra i maggiori poeti della prima fase dei Tang. A lui e a questi suoi contemporanei sono da far risalire le prime innovazioni in ambito poetico che caratterizzeranno poi la grande fioritura del medio periodo Tang.
- Luo Binwang: ca. 626 o 627-ca. 684; noto per le lunghe composizioni in eptasillabi, nelle quali segue, evolvendolo, lo stile del Fu breve delle Sei Dinastie. Importanti sono anche le sue poesie in versi regolati pentasillabici. Cfr. Lu Zhaolin.
- Ma Dai: ca. 853; considerato tra i maggiori poeti della tarda fase della dinastia Tang; compone poesie in pentasillabi regolati o in stile antico,

- per lo più di soggetto paesaggistico; poche le composizioni a sfondo sociale.
- Mazu Daoyi: 709-788; fondatore della setta Chan, Hong Zhou.
- Mei Cheng ?-141 a.C.; noto autore di Fu della dinastia Han orientale. Famosa è in particolare la sua composizione intitolata "Qi Fa" (Sette Avvisi), con la quale diede inizio al genere dei componimenti ciclici che presero il nome di 'sette'. Sue pare siano anche le Diciannove Antiche Poesie.
- Mei Yaocheng: 1002-1060; tra i promotori del movimento di innovazione letteraria durante la dinastia dei Song Settentrionali. Autore di poesie dallo stile semplice e piano, alcune volte alla descrizione della vita e dei dolori quotidiani del popolo, altre volte di soggetto paesaggistico.
- Meng Haoran: 689-740; grande amico di Wang Wei e Li Bai (quest'ultimo gli dedicò anche un componimento in apprezzamento della sua poesia), visse sempre piuttosto appartato; la maggior parte della sua produzione è costituita da brevi poesie in pentasillabi, che descrivono sentimenti di profonda corrispondenza tra l'uomo e la natura e danno voce all'interiorità del poeta. Meng Haoran fu tra i poeti più influenti nell'ambito della poesia paesaggistica.
- Meng Jiao: 751-814; di lui ci sono pervenute più di cinquecento poesie, la maggior parte delle quali in stile antico, dal linguaggio semplice e chiaro e dai toni realistici e innovativi.
- Mi Fu: 1051-1107; famoso pittore e calligrafo amico di Su Shi e Huang Tingjian. Cfr. Debon, p. 13.
- Miao Fa: ca. 756.
- Ouyang Xiu: 1007-1072; poeta e critico, autore del Liu Yi Shihua; assieme a Mei Yaocheng inaugurò un movimento di rinnovamento letterario. Oltre che poeta fu statista, storico e saggista.
- Pao Chi: 720-814; maestro Chan.
- Pan Yue: ?-300; letterato e poeta della dinastia Jin Occidentale. Scrisse diversi componimenti in prosa e versi nel ricco stile tipico dell'epoca.
- Pi rixiu: 834/839-ca. 902; letterato e poeta della tarda epoca Tang; nei suoi scritti esprime sovente insoddisfazione per lo stato feudale dei Tang che non si conformerebbe più al governo dei saggi sovrani dell'antichità. Delle sue poesie alcune sono scritte nel semplice linguaggio dei moderni e seguono il nuovo filone dello Yue Fu inaugurato da Bai Juyi, altre si ispirano allo stile di Han Yu.
- Qi Ji: ca. 881; monaco poeta.
- Qi Muqian: ca. 741.
- Qi Wudi*: 440-493.
- Qi Wen: maestro Chan. Citato nel Wudeng Huiyuan.
- Qian Qi: ca. 766; uno dei 'dieci talenti dell'era Dali'. Influenzato dalla poesia paesaggistica dell'ultimo Wang Wei, scrisse per lo più poesie in stile moderno in penta- ed eptasillabi.
- Qin Shihuangdi*: III sec. a.C.; fondatore della dinastia Qin che unificò la Cina nel 221 a.C.
- Qing Jiang: dinastia Tang; monaco poeta.
- Qu Yuan: 340?-278? a.C.; il più eminente poeta dello stato di Chu, presunto autore del Li Sao e di molte delle opere incluse fra i Testi di Chu.
- Quan Deyu: 759-818.

- Ren Fang: 460-508; letterato della dinastia meridionale dei Liang.
- Rong Yu: ca. 766; poeta della dinastia Tang. Le sue poesie sono raccolte nel Quantang Shi.
- Ruan Ji: 210-263; uno dei 'sette maestri di Jianan'. Poeta anticonvenzionale e pensatore individualista ed originale, fu autore di Fu, poesie liriche e scritti filosofici.
- Ruan Xian: III sec.; uno dei 'sette saggi del boschetto di bambù.
- Ruan Yu: ?-212; uno dei sette maestri di Jianan; padre di Ruan Ji.
- Shangling Muzi: (?)
- Shen Hui: 684-758; discepolo del VI Patriarca del Chan, e principale sostenitore della via immediata all'illuminazione; fondatore della scuola He Ze.
- Shen Jiong: 502-560.
- Shen Quanqi: ca. 656-ca. 714 o 715; tra i poeti più rappresentativi, con Song Zhiwen, della poesia regolata, scrive versi formalmente ricercati ma alquanto vuoti di contenuto.
- Shen Xiu: 606?-706; iniziatore, con Hui Neng, del leggendario dibattito tra illuminazione immediata e graduale nell'ambito della scuola Chan.
- Shen Yue: 441-513; teorizzatore dei quattro toni e delle otto malattie in poesia.
- Sheng Du: vissuto dopo il 1039.
- Shi Yin: dinastia Song.
- Si Kongshu: ca. 720-ca. 790; uno dei 'dieci talenti dell'era Dali'. Gran parte della sua produzione rientra nel genere della poesia in replica (ad una scritta da un altro poeta).
- Sima Guang: 1019-1086; storico e critico, autore del Wengong Xu Shihua.
- Sima Xiangru: 179-118 a.C.; scrittore della dinastia degli Han Occidentali, particolarmente noto per i suoi Fu.
- Song Minqiu: 1019-1079.
- Song Qi: 998-1062; letterato e storico della dinastia Song.
- Song Taizong*: 939-997.
- Song Yu: ca. 290-ca. 223 a.C., poeta dello stato di Chu (Regni Combattenti) vissuto dopo Qu Yuan e ritenuto uno dei grandi talenti creativi dell'epoca; gran parte dei Testi di Chu è attribuita a lui.
- Song Zhiwen: 650/656-712/713; uno dei poeti più rappresentativi del genere della poesia regolata.
- Su Boyu: (dinastia Han).
- Su Zhe: 1039-1113; prosatore dei Song Settentrionali, fratello di Su Shi. Lui, il fratello e il padre erano solitamente soprannominati i 'tre Su'.
- Su Hui: (fine del IV sec.).
- Su Qin: ?-317.
- Su Shi: 1036-1101; letterato, pittore e calligrafo, attivo durante la dinastia Song Settentrionale. Intellettuale eclettico, la cui formazione è influenzata da Confucianesimo, Taoismo e Buddismo. Le sue opere sono raccolte in 110 volumi intitolati Dongpo Qi Ji (Le Sette Raccolte di Dongpo). Egli è noto tra l'altro per le commistioni realizzate tra calligrafia e pittura. La simpatia per il popolo e l'interesse per le diseguglianze sociali sono fra i temi importanti della sua opera.
- Su Wu: ca. 143-69 a.C.; inviato presso gli Xiongnu durante gli Han anteriori; a lui e a Li Ling sono (erroneamente) attribuiti i primi esempi di poesia pentasillabica.
- Sun Ti: ?-ca. 761.
- Sun Wu: (Primavera e Autunni); stratega del regno di Qi autore del famoso trattato di arte militare intitolato

- Sunzi Bingfa (L'arte della Guerra Secondo il Maestro Sun).
- Tang Gaozong*: 628-683.
- Tang Minghuang*: (Xuanzong) 685-762.
- Tang Dezong*: 742-805.
- Tao Yanming: 365-427; anche noto col nome di Tao Qian, è indubbiamente il maggiore poeta del periodo dei Jin Orientali. Rimasto incompreso nella sua epoca, fu invece largamente apprezzato a partire dal periodo Tang. Di lui restano 125 poesie in massima parte in versi pentasillabici, dallo stile estremamente personale, semplice e diretto.
- Wang Anshi: 1021-1086; grande riformatore politico e letterato impegnato, Wang Anshi è noto sia per la prosa incisiva e lucida, che per alcune poesie a sfondo naturale; è anche autore di antologie poetiche.
- Wang Bo: 647-675; uno dei quattro massimi poeti della prima fase dei Tang, con Yang Jiong, Lu Zhaolin e Luo Binwang. Delle 80 poesie di lui rimaste, la maggior parte sono poesie regolate e versi tronchi (jue ju).
- Wang Cai ?
- Wang Can: 177-217; poeta vissuto a cavallo tra la fine degli Han e il regno dei Wei, di formazione piuttosto eclettica (nel suo pensiero accoglie elementi della filosofia legalista e taoista, pur essendo fondamentalmente un confuciano); compone per lo più in tetra- e pentasillabi, spesso ispirandosi nello stile al Li Sao. È uno dei sette maestri di Jianan.
- Wang Changling: ?-756; poeta dell'epoca Tang, noto per le sue poesie in versi tronchi eptasillabici. Il suo stile è stato avvicinato a quello dell'era Jianan.
- Wang Jian: 751-835; autore di Yue Fu dai toni realistici, avendo spesso per oggetto temi tratti dalla vita quotidiana, come le durezze della vita del popolo, la vita militare, i lavori femminili etc.; scrive anche poesia regolata in penta- ed eptasillabi.
- Wang Shizhen: 1634-1711; uno dei critici letterari maggiormente influenzati dalla teoria poetica di Yan Yu.
- Wang Tong: 584-618.
- Wang Wei: 699-759; pittore e poeta fra i più grandi dell'epoca Tang; caratteristica della sua poesia è lo stretto legame che essa intrattiene con la pittura: essa offre infatti dei quadri talmente efficaci e suggestivi delle bellezze della natura, che Su Shi ebbe a dire che la sua pittura era poesia, la sua poesia pittura.
- Wang Xizhi: 303-361; calligrafo di gran nome e letterato della dinastia dei Jin Orientali.
- Wang Yi: (dinastia Han).
- Wang Yicheng: 954-1001; letterato e saggista; come funzionario dell'impero si fece sostenitore dell'esigenza riformatrice in campo sociale. Riprese, condividendole, le tematiche del movimento letterario promosso da Han Yu per il ritorno alla semplicità dello stile antico. In poesia si ispirò a Du Fu e Bai Juyi.
- Wang Zhu: 997-1057.
- Wei Meng: 228-165 a.C.
- Wei Shu: ?-757.
- Wei Yingwu: 737-792 o 793; poeta della dinastia Tang, noto soprattutto per la poesia bucolica (tian yuan shi) e di paesaggio. Nell'ambito della prima, accanto agli idilli rurali, è presente anche un sentimento di partecipazione per i problemi e le tragedie dei contadini. Scrive poesie

- in eptasillabi, in versi regolati pentasillabici, ma le sue cose migliori sono composte nel libero stile della poesia antica, stile nel quale risente particolarmente dell'influenza di Tao Yuanming; nella poesia di paesaggio risente soprattutto dell'influenza di Xie Lingyun e Xie Tiao.
- Wei Yuanfu: ?-771.
- Wen Qiao: 288-329.
- Wen Tianxiang: 1236-1283; statista e letterato della dinastia dei Song Meridionali. La sua opera riflette il clima di terribili difficoltà attraversate dal paese alla vigilia e durante l'invasione mongola. Famoso è il suo "Zheng Qi Ge" (Canto del Qi della Giustizia) scritto dal poeta in carcere poco prima di essere mandato a morte dagli invasori.
- Weng Juan: ca. 1203; poeta dei Song Meridionali del quale rimangono pochissime poesie in versi regolati, versi tronchi e in stile antico.
- Wu Ling: ca. 1200; poeta, zio acquisito di Yan Yu. Fu membro di un circolo poetico parallelo a quello del Jiangxi.
- Wu Ke: dinastia Tang; monaco poeta.
- Wu Meng: 228-165 a.C.
- Wu Qi: ?-381 a.C. (Regni Combattenti).
- Xia Houshen: ca. 779; uno dei 'dieci talenti dell'era Dali'.
- Xia Houzhan: 243-291; letterato della dinastia dei Jin Occidentali. Autore di saggi, in parte inclusi nell'antologia Wen Xuan di Xiao Tong, e di poesie nello stile del Li Sao.
- Xiang Xiu: ca. 221-ca. 300; uno dei 'sette maestri del boschetto di bambù'. Studioso del Laozi; autore di Fu e di saggi.
- Xiao Tong (principe Zhao Ming): 501-531; autore della famosa antologia poetica Wen Xuan, particolarmente importante per il tentativo operato di ripartizione e analisi dei generi letterari.
- Xie Lingyun: 385-433; poeta vissuto tra le dinastie dei Jin e dei Liu Song, noto soprattutto per le descrizioni di scenari naturali, che a partire dalla sua opera si configurarono come vero e proprio filone poetico. Caratteristica della poesia di Xie è la forte interazione dei sentimenti del poeta con lo scenario naturale.
- Xie Tiao: 464-499; poeta della dinastia meridionale dei Qi; soprannominato il 'piccolo Xie' per distinguerlo da Xie Lingyun, è anch'egli essenzialmente poeta di paesaggi, anche se meno influenzato, rispetto al 'grande Xie', dalla metafisica taoista e buddista in voga presso i letterati dell'epoca.
- Xie Zhou (Jiao Ran): ?-ca. 789 o 790; monaco poeta autore dell'opera di critica poetica intitolata Shi Shi.
- Xin Deyuan: ca. 570.
- Xu Gan: 170-217; uno dei sette maestri di Jianan; molto poco è rimasto della sua produzione, ma pare che essa consistesse per lo più di poesie in pentasillabi. Fu anche autore di saggi politici fortemente influenzati dal Confucianesimo e, in misura minore, dal Taoismo e dal pensiero legalista.
- Xu Ling: 507-583; visse a cavallo tra le dinastie meridionali dei Liang e dei Chen e fu autore di poesie nello 'stile di palazzo' di Xiao Gang e Xiao Yi; si compiacque di adottare frequenti citazioni dai classici e un linguaggio infiorato. A Xu Ling si devono anche alcuni scritti in prosa parallela.

Xue Feng: ca. 853.

Xue Hui: 1489-1541.

Xue Ji: 649-713.

Xue Mengfu: dinastia Song.

Xun Yu: 163-212.

Yan Ren: Song Meridionali; membro del clan di Yan Yu e componente del circolo poetico dei 'San Yan'.

Yan Shen: Song Meridionali; membro del clan di Yan Yu e componente del circolo poetico dei 'San Yan'.

Yan Yanzhi: 384-456; poeta della dinastia meridionale dei Liu Song, amico di Tao Yuanming e di Xie Lingyun al quale fu spesso accomunato dai critici. In poesia ama fare frequente uso di allusioni letterarie e di linguaggio ornato.

Yan Yu: ca. 1195-ca. 1245; poeta e critico letterario dell'ultimo periodo dei Song Meridionali. La sua fama, più che alla produzione poetica, della quale poco o nulla resta, è dovuta all'opera di critica poetica dal titolo di Canglang Shihua, nella quale l'autore realizzò un felice accostamento tra dottrina Chan (Zen) e poesia, e che esercitò una grandissima influenza su tutto il pensiero poetico delle epoche successive.

Yan Zhenqing: 709-784; statista, alto ufficiale e calligrafo di epoca Tang.

Yang Jiong: ?-696; uno dei quattro grandi poeti del primo periodo Tang (assieme a Wang Bo, Lu Zhaolin e Luo Binwang). È famoso per le poesie di ambientazione militare (spedizioni di guerra, fortezze di frontiera etc.), ma in realtà si cimentò in numerosi generi letterari. Dei 30 brani poetici di lui rimasti la maggior parte sono composti in versi regolati.

Yang Shihong: ca. 1344.

Yang Wanli: 1127-1206; funzionario im-

periale, critico letterario e poeta straordinariamente prolifico; Yang fece dello spirito Chan (più che della dottrina Chan) una delle principali fonti di ispirazione della sua poesia. La scelta tematica strettamente inquadrata nel quotidiano e l'uso di un linguaggio semplice e piano, quasi colloquiale, ne fanno un poeta piuttosto anomalo nel panorama artistico della sua epoca.

Yang Yi: 974-1020; letterato della dinastia Song Settentrionale. È il principale esponente dello stile 'xi kun'.

Yao He: ca. 779-ca. 846; poeta della dinastia Tang legato da rapporti di amicizia con tutti i maggiori poeti della sua epoca (in particolare con Jia Dao). Autore di poesie a soggetto paesaggistico.

Yi (conte di Wei) VII sec. a.C.

Yi Yin: dinastia Shang.

Yi Zun: 822-908; monaco Chan del monastero di Xue Feng; cit. nel Chuan Deng Lu.

Yin Fan: dinastia Tang. Compilatore dell'antologia poetica intitolata Heyue Yinglingji.

Ying Yang: ?-217; uno dei sette maestri di Jianan.

Yu Xin: 513-581; figlio del poeta della dinastia Liang, Yu Xiewu. La sua poesia è almeno in parte influenzata dallo 'stile di palazzo'. Yu Xin è anche autore di brevi Fu che vanno ormai assomigliando alla poesia del primo periodo Tang.

Yuan Zhen: 779-831; poeta minore della tarda dinastia Tang; il suo stile è abbastanza vicino a quello del contemporaneo Bai Juyi, col quale si fece tra l'altro promotore di innovazioni nel genere dello Yue Fu. È anche noto per un suo racconto intitolato

"Yingying Zhuan" (Storia di Yingying).

Zang Zhi: V sec. (dinastia Liu Song).

Zhang Heng: 78-139; scienziato e letterato della dinastia Han Orientale. Fu l'autore di componimenti poetici e Fu, tra i quali abbastanza noti sono il "Xi Jing Fu" e il "Dong Jing Fu" (Fu della Capitale Occidentale e Fu della Capitale Orientale), che si ispirano come tematica ad un'opera analoga di Ban Gu.

Zhang Ji: 767-830; autore di Yue Fu che hanno spesso come soggetto problemi e contraddizioni sociali, e la vita dei villaggi contadini.

Zhang Jie: ca. 877.

Zhang Jie: ca. 1135; autore dell'opera di critica poetica Sui Han Tang Shihua.

Zhang Jiuling: 678-740; poeta fra i più rappresentativi della prima fase della fioritura poetica Tang. La sua poesia in stile antico, con verso pentasillabico esercitò una grande influenza sugli artisti che seguirono. Importanti sono anche le sue composizioni in versi regolati.

Zhang Kang: IV sec.: uno dei tre fratelli Zhang. Nulla rimane delle sue opere, ma pare che, più che come poeta, fosse noto per il talento musicale. Cfr. Zhang Xie e Zhang Zai.

Zhang Nanshi: ca. 749.

Zhang Xie: ?-ca. 307; uno dei tre fratelli Zhang, noti letterati di epoca Jin. Compose poesie sentimentali, riprendendo lo stile del fratello maggiore Zhang Zai.

Zhang Yue: 667-730; letterato e uomo politico di spicco del principio dell'epoca Tang (fu per tre volte Primo Ministro), Zhang Yue è considerato tra i precursori del movimento lette-

rario arcaista (per il ritorno allo stile antico di scrittura). Compose anche poesie e sembra che si dedicasse tra l'altro al genere del romanzo.

Zhang Zai: ca. 289 d.C.; il più famoso dei tre fratelli Zhang; fu autore di poesie nelle quali si servì di descrizioni di scenari per esprimere i propri personali sentimenti. Compose anche Fu, inni e iscrizioni.

Zhang Zhengjian: ?-ca. 575; poeta della dinastia meridionale dei Chen abbastanza noto nella sua epoca. Fu autore di poesie e di Yuefu su imitazione degli antichi, nonché di alcuni componimenti simili nello stile alla prima produzione di Yu Xin e Xu Ling.

Zhao Dun: VII sec. a.C.

Zhao Shixiu: ?-1219; poeta della dinastia dei Song Meridionali. Compilò alcune antologie poetiche nelle quali raccolse brani poetici di Yao He, Jia Dao, Shen Quanqi e altri. Criticò le teorie imitative della scuola del Jiangxi, anche se poi nella sua poesia vi sono palesi imitazioni di autori quali Yao He e Jia Dao.

Zhao Yancai: dinastia Song.

Zheng Gu: ?-ca. 896; autore di una poesia non particolarmente ampia quanto a tematiche, né profonda quanto a ispirazione, ma abbastanza originale nello stile.

Zheng Jue: 665-713; maestro Chan.

Zheng Mou: 189-273.

Zheng Shiyi: ?-637.

Zhou Wenjun: ca. 179-ca. 117 a.C.

Zhou Yong: ca. 473.

Zhu Geliang: 181-234; statista e letterato dell'epoca dei Tre Regni. Fu noto soprattutto come scrittore di prosa; l'unico brano poetico di lui rimasto ci è il "Liangfu Yin" (Yin di Liangfu).

Zhu Shuda: ca. 1200.

Zhuang Ji: ca. 188-ca. 105 a.C.

Zi Lu: 543-480 a.C.; discepolo di Confucio.

Zi Yz: (dinastia Jin)

Zong Mi: 780-841: storico della scuola Chan; sostenitore dell'illuminazione immediata.

Zu Yong: ca. 741; autore di poesie a sog-

getto paesaggistico. Fu amico di Wang Wei, il quale gli dedicò un componimento intitolato "Zeng Zu San Yong" (Tre Canti per Zu).

Zuo Si: ?-306; poeta della dinastia dei Jin Occidentali. Della sua opera sopravvivono solo 14 brani poetici dei quali il più famoso è il "San Du Fu" (Fu delle Tre Capitali).

BIBLIOGRAFIA

- Auerbach E. (1956) (1977), *Mimesis*, Torino.
- Balazs E. (1978), *A Sung Bibliography*, Hongkong, pp. 431-432, 451, 454, 455.
- Bertuccioli G. (1968), *La letteratura Cinese*, Firenze.
- Bodde, D. (1942), "The Rise of Neo-Confucianism and its Borrowings from Buddhism and Taoism", in *HJAS*, pp. 89-125.
- Bruce J.P. (1922), *The Philosophy of Human Nature*, translated from the Chinese with notes. Probsthain, London, p. 25.
- Buswell R.E. (1987), "The 'Short Cut' Approach of K'an-hua Meditation: The Evolution of Practical Subitism in Chinese Ch'an Buddhism", in Gregory P.N., *Sudden and Gradual*, Honolulu, pp. 321-380.
- Chan W.T. (1963), *A source Book in Chinese Philosophy*. Princeton, pp. 336-449.
- Cahill, J. (1962), "The Art of Southern Sung China", in *The Asia Society*, New York.
- Chang C.Y. (1969), *Original Teaching of Ch'an Buddhism (Selected from the Transmission of the Lamp)*. New York.
- Chaves J. (1973), "Mei Yao-chen (1002-1060) and Sung Poetic Theory", in *Sung Studies Newsletter* (March). Hong Kong.
- Ch'en K. (1973), *Buddhism in China*, Princeton.
- Chen S.H. (1957), "Chinese Poetry and Zenism", in *Oriens* 10, pp. 131-139.
- Cheng F. (1982), *Chinese Poetic Writing*. Indiana.
- Chou Y.H. (1980), "'Lord Do Not Cross The River': Literature as a Maditating Process", in Tai W. (a cura di), *China and The West: Comparative Literature Studies*, Hong Kong.
- De Bary W. Th. (1975), *The Unfolding of Neo-Confucianism*, New York, pp. 1-35.
- Debon G. (1962), *Ts'ang-lang Gespraechen ueber die Dichtung*. Wiesbaden.
- Demiville P. (1973), *Choix d'Etudes Bouddhiques (1929-1970)*. Leiden, pp. 241-260, 456-469.
- Demiville P. (1973), *Choix d'Etudes Sinologiques (1921-1970)*. Leiden, pp. 130-134, 274-287, 322-329.
- Fang A. (1951), "Rymeprose on Literature: The Wen-fu of Lu Chi", in *HJAS* 14, pp. 527-566.
- Feng Y. (1983), *An Outlined History of Chinese Literature*, Hong Kong.
- Fisk C. (1976), *Formal Themes in Medieval Chinese and Modern Western Literary Theory*, Madison, Winsconsin.
- Fisk C. (1977), "The Verse-eye and the Self-animating Landscape in Chinese Poetry", in *Tamkang Review*, 8.1 (April), pp. 123-153.

- Fisk C. (1980), "The Alterity of Chinese Literature in its Critical Context", in *CLEAR*, 2.1 (January), pp. 87-99.
- Fung Y.L. (1983), *A History of Chinese Philosophy* (trans. Bodde D.), Princeton.
- Gernet J. (1972) (1978), *Il Mondo Cinese*, Torino.
- Gregory P.N. (1987), *Sudden and Gradual. Approaches to Enlightenment in Chinese Thought*, Honolulu.
- Hawkes D. (1959), *Ch'u Tz'u. The Songs of The South*, Oxford.
- Hawkes, D. (1967), *A Little Primer of Tu Fu*, London.
- Hightower J.R. (1957), "The Wen Hsuan Genre Theory", in *HJAS* 20, pp. 512-533.
- Hightower J.R., "Some Characteristics of Parallel Prosa", in *Studia Serica Bernhard Karlgren Dedicata*, pp. 60-91. Rist. in Bishop J.L. Ed. (1966), *Studies in Chinese Literature*. Cambridge, pp. 108-140.
- Hightower, J.R. (1970). Trans., *The Poetry of Tao Ch'ien*, Oxford.
- Holzman D. (1978), "Confucius and Ancient Chinese Literary Criticism", in Rickett A.A., *Chinese Approaches to Literature From Confucius to Lian Ch'i-ch'ao*, Princeton, pp. 21-42.
- Jakobson, R. (1956), "Linguistics and Poetics", in *Style in Language*, Cambridge.
- Kao, Y.K. (1971), "Syntax, Diction and Imagery in Tang Poetry", in *HJAS*, Cambridge, vol. 31, pp. 49-136.
- Karlgren B. (1959), *The Book of Odes*, Stockholm.
- Knechtges D.R. (1982) (1987), *Wen Xuan or Selection of Refined Literature*, Princeton.
- Lai W. (1978), "Tao Sheng's theory of Sudden Enlightenment Re-examined", in Gregory P.N., *Sudden and Graual*, Honolulu, pp. 169-200.
- Lavagnino A.C. (1984), *Materiali per lo Studio della Critica Letteraria nella Cina Antica (III-VI sec. d.C.)*, Napoli.
- Lavagnino A.C. (1988), "I versi Polifronti, una Peculiarità della Scrittura Poetica Cinese", in *Culture*, Milano.
- Leys s. (1985), *The Burning Forest*, Glasgow, G.B., pp. 13-41.
- Liou K.H. (1982) (a cura di), *Zhuangzi*, Milano.
- Liu J.Y. (1962), *The Art of Chinese Poetry*, Chicago.
- Liu J.Y. (1974), *Majior Lyricists of the Northern Sung*, Princeton.
- Liu J.Y. (1975), *Chinese Theories of Literature*, Chicago.
- Liu J.Y. (1988), *Language - Paradox - Poetics: A Chinese Perspective*, Princeton.
- Liu T.C. (1973), "How Did a Neo Confucian. School Became the State Ortodoxy?", in *Phylosophy East and West*, vol. 23, n. 4.
- Lynn R.J. (1975), "Ortodoxy and Enlightenment: Wang Shih. chen's Theory of Poetry and Its Antecedents", in De Bary W., *The Unfolding of Neo-Confucianism*, New York.
- Lynn R.J. (1987), "The Sudden and Gradual in Chinese Poetry Criticism: An Examination of Ch'an Poetry Analogy", in Gregory P.N., *Sudden and Gradual*, Honolulu.
- Miao C.R. (1978), *Chinese Poetry and Poetics*, San Francisco.
- Miura e Sasaki (1966), *Zen Dust: The History of the Koan and the Koan Study in Rinzai Zen*, New York.

- Mote F.W. (1966), "China von der Sung Dynastie bis zur Ch'ing Dynastie", in *Propyläen Welt-Geschichte*, Berlin, pp. 267-342.
- Mounin G. (1965), *Teoria e Storia della Traduzione*, Torino.
- Needham J. (1983), *Scienza e Civiltà in Cina*, vol. II, "Storia del Pensiero Scientifico", Torino.
- Nienhauser W.H.jr (1988) (editor and compiler), *The Indiana Companion to Chinese Literature*, Bloomington, Indiana.
- Pollard G. (1978), "Ch'i in Chinese Literary Theory", in Rickett A.A., *Chinese Approaches to Literature from Confucius to Liang Ch'i-chao*, Princeton, pp. 43-66.
- Puech H.C. (1970) (1984) a cura di, *Storia del Buddismo*, Bari.
- Rickett A.A. (1978) a cura di, *Chinese Approaches to Literature from Confucius to Liang Ch'i-chao*. Princeton, pp. 3-20, 97-120.
- Schmidt J.D. (1974), "Ch'an. Illusion and Sudden Enlightenment in the Poetry of Yang Wan-li", in *T'oung Pao*. Leiden, vol. LX, pp. 230-281.
- Senzaki-Reps (1980) a cura di, *Mumon. La Porta Senza Porta*, Milano.
- Shi V. (1983), *The Literary Mind and the Carvings of Dragons*, Hong Kong.
- Soothhill L. (1937) (1987), *A Dictionary of Chinese Buddhist Term*, London, Dheli.
- Tai W. (1980), "The Sustantive Level Revisited: Concreteness and Nature Imagery in T'ang Poetry", in Tai (edito da), *China and the West: Comparative Literature Studies*, Hong Kong.
- Tokei (1971), *Genre Theory in the 3rd-6th Centuries (Liu Hsie's Theory on Poetic Genres)*, Budapest.
- Tu W.M. (1971), "Hsin-ti yu Hsing-ti (Mind and Human Nature)", in *JAS*, Vol. XXX, n. 3.
- Tu W.M. 1974), "Reconstituting the Confucian Tradition", in *JAS*, vol. XXXII, n. 3.
- Tu W.M. (1976), "Inner Experience: The Basis of Creativity in Neo Confucian Thinking", in *Artists and Tradition*, pp. 9-16.
- Tu W.M. (1987), "Afterword", in Gregory P.N., *Sudden and Gradual*. Honolulu, pp. 447-456.
- Watson B. (1971), *Chinese Lyricism: Shih Poetry from the Second to the Twelfth Century*, New York.
- Watts A.W. (1980), *Lo Zen*, Milano.
- Welch H. (1957) (1966), *Taoism*, Boston.
- Wong K.Y. (1986), "Negative-Positive Dialectic in the Chinese Sublime", In Chou (a cura di), *The Chinese Text*, Hong Kong, pp. 119-158.
- Wong S.K. (1983), *Early Chinese Literary Criticism*, Hong Kong.
- Wong W.L. (1980), "Selection of Lines in Chinese Poetry-Talk Criticism", in Tay (a cura di), *China and the West: Comparative Literature Studies*, Hong Kong, pp. 33-44.
- Yip W.L. (1970), "Yan Yu and the Poetic Theories in the Sung Dynasty", in *Tamkang Review* 1.2 (October), pp. 183-200.
- Yip W.L. (1980), "The Taoist Aesthetic: Wu-yen Tu-Hua, the Unspeaking, Self-Generating, Self-Conditioning, Self-Transforming, Self-Complete Nature", in Tay (a cura di), *China and the West: Comparative Literature Studies*, Hong Kong, pp. 17-32.

- Yoshikawa K. (1967), *An Introduction to Sung Poetry*. Trans. Watson B., Cambridge.
- Yu P. (1987), *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*, Princeton.

BIBLIOGRAFIA IN CINESE

- Cai (1985), 蔡厚示 Cai Houshi “严羽卒年及行踪略攷”, in Wen Shi Zhe, n. 4, pp. 17-19.
- Cai (1988), 蔡镇楚 Cai Zhenchu 中国诗话史 Changsha.
- Ci Yuan (1915) (1986), 辭源, Beijing.
- Ding (1981), 丁福保 Ding Fubao 佛學大辭典 Beijing.
- Ding (1983), 歷代詩話續編, Beijing.
- Fu (1978), 傅琰琮 Fu Xuancong 黄庭堅和江西詩派卷, Beijing.
- Guo (1961), 郭紹虞 Guo Shaoyu 滄浪詩話校釋, Beijing.
- Guo (1979), 中国文学批评史, Shanghai.
- Guo (1979), 宋詩話考, Beijing.
- Guo (1984) (a cura di), 胡仔: 苕溪漁隱叢話, Beijing.
- Guo (1980) (1987), 宋詩話輯佚, Beijing.
- He (1981), 何文煥 He Wenhuan 歷代詩話, Beijing.
- Hu (1937), 胡才甫 Hu Caifu 滄浪詩話箋注, Shanghai.
- Hu (1982), 胡明 Hu Ming “‘滄浪詩話——詩辨’辨”, in Wenxue Pinglun Congkan, n. 16, pp. 169-199.
- Ji (1961), 紀昀 Ji Yun 四庫全書總目, Taipei.
- Song Shi (1987), 宋詩鑒賞辭典, Shanghai.

Sun (1988), **孙昌武** Sun Changwu **佛教与中国文学**, Shanghai.

Tang Shi (1983) (1987), **唐诗鉴赏辞典**, Shanghai.

Wang (1982), **王达津** Wang Dajin "论'沧浪诗话'", in Wenxue Pinglun Congkan, n. 16, pp. 152-168.

Wang e Gu (1964) (1985), **王运熙** Wang Yunxi **顾易生** Gu Yisheng **中国文学批评史**, Shanghai.

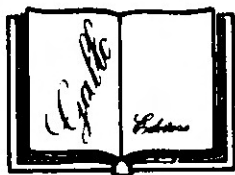
Wei (1978) (1982), **魏庆之** Wei Qingzhi **诗人玉屑**, Shanghai.

Zhang (1966), **张健** Zhang Jian **沧浪诗话研究**, Taipei.

Zhongguo (1986), **中国大百科全书** Beijing, Shanghai, **中国文学**.

Zhongwen (1952), **中文大辞典**, Taipei.

Zhou (1986), **周义敢** Zhou Yigan "北宋的禅宗与文学", in Wenxue Yichan, pp. 44-50.



Rag. FRANCESCO GALLO
Via Mezzocannone, 39 - Tel. (081) 552.76.36
NAPOLI (80134)

Tipolitografia Laurenziana - Napoli - Dicembre 1992

- XXV U. Marazzi, *Māday Qara. An Altaic Epic Poem*. Translation from the Altay, Introduction and Notes, Napoli 1986; 148 pp.
- XXVI P. Mander, *Il Pantheon di Abu-Ṣālabtkh*, Napoli 1986; viii-164 pp., 10 pls.
- XXVII L. Cagni (ed.), *Ebla 1975-1985*. Atti del Convegno internazionale (Napoli 1985), Napoli 1987; xii-462 pp., 6 pls., 1 portrait.
- XXVIII L. Bressan, *La determinazione delle norme ortografiche del Pinyin*, Napoli 1986; 194 pp.
- XXIX P. Calvetti, *The Ashio Copper Mine Revolt (1907)*, Naples 1987; 116 pp.
- XXX L. Santa Maria, F. Soenoto Rivai & A. Sorrentino (eds.), *Papers from the III European Colloquium on Malay and Indonesian Studies (Naples, 2-4 June, 1981)*, Naples 1988; viii-276, illustrations in the text.
- XXXI A. Rossi, L. Santa Maria & A. Soriente (eds.), *Didattica delle lingue del Medio e dell'Estremo Oriente: Metodologia ed esperienze*. Atti del Convegno Nazionale (Napoli-Sorrento 1985), Napoli 1988; xiv-462 pp.
- XXXII W. von Soden, *Aus Sprache, Geschichte und Religion Babyloniens*. Herausgegeben von L. Cagni und H.P. Müller, Naples 1989; x-368 pp.; illustrations in the text.
- XXXIII C. Salzman & J.G. Galaty (eds.), *Nomads in a Changing World*, Naples 1990; viii-472 pp.; illustrations in the text.
- XXXIV A. Sorrentino & M. Taddei (eds.), *Napoli e l'India*. Atti del Convegno (Napoli-Ercolano 1988), Napoli 1990; xiv-403 pp., XIII pls.
- XXXV F.A. Pennacchietti-M. Tosco, *Testi neo-aramaici dell'Unione Sovietica*, raccolti da Enrico Cerulli, Napoli 1991; 160 pp.
- XXXVI J.L. Lee (ed.), *The Journals of Edward Stirling in Persia and Afghanistan, 1828-1829*, Naples 1991; xxxii-348 pp., 4 maps, VIII pls.
- XXXVII F. Bertotti, *L'Opera dello storico persiano Bayhaqī*. Napoli 1991, 118 pp.
- XXXVIII A. Caruso, *Il libro dei moniti e della riflessione*. Napoli 1991, 204 pp.
- XXXIX S. Tamari, *Iconotextual Studies in Mid-Eastern Islamic Religious Architecture and Urbanisation in the Early Middle Ages*, Napoli 1992: 184 pp., 1 pl.
- XL M. Baldacci, *Partially Published Eblaite Texts*, Napoli 1992; 516 pp.